

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

FONDÉE EN 1859 PAR CHARLES BLANC

Directeur : TH. REINACH, de l'Institut

106, BOULEVARD SAINT-GERMAIN

PARIS

SEPTEMBRE-OCTOBRE 1923

Salomon Reinach, de l'Institut. — Les Vases d'argent de Cheirisophos au Musée de Copenhague.

René Schneider. — Le Réalisme de Léonard de Vinci.

Victor Goloubew. — Sur quelques sculptures cambodgiennes.

François Boucher. — A propos d'une récente acquisition du Musée du Louvre : Watteau et Gillot.

François Monod. — La Galerie Altman au Metropolitan Museum de New-York.

Paul Jamot. — Notre-Dame du Raincy.

Gabrielle Rheims. — François Bouchot (1800-1842).

Louis Sonolet. — L'Art dans l'Afrique occidentale française.

Édouard Michel. — Deux peintures religieuses de Pieter Aertsen retrouvées dans l'église de Léau (Belgique).

Marcel Dunan. — Correspondance d'Autriche : Un nouveau musée viennois.

A. Merlin ; T. R. ; J. S. T. ; A. M. ; R. K. — Bibliographie.

Trois planches hors texte :

Dans le camp grec ; — *Priam devant Achille*, détails d'un vase en argent repoussé et ciselé par Cheirisophos (Musée de Copenhague) : héliotype. *Philoctète pansé après sa blessure* ; — *Ulysse haranguant Philoctète*, détails d'un vase en argent repoussé et ciselé par Cheirisophos (Musée de Copenhague) : héliotype.

Vue intérieure de l'église Notre-Dame du Raincy (A. et G. Perret, architectes) : photographie.

79 illustrations dans le texte.

65^e Année. 740^e Livraison.

5^e Période. Tome VII.

JOS. GIRARD

Prix de cette Livraison : 20 francs.

Voir au dos de cette page les conditions d'abonnement.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

106, boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

PRIX DE L'ABONNEMENT :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. — Un an. 80 fr. | ÉTRANGER. 100 fr.

La *Gazette des Beaux-Arts*, publiée, sous la direction de M. THÉODORE REINACH, membre de l'Institut, avec le concours des plus éminents critiques de tous les pays, embrasse l'étude rétrospective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curiosité (architecture, sculpture, peinture, gravure, arts décoratifs et industriels, musique), des collections publiques et particulières, de la bibliographie artistique.

Chaque livraison mensuelle, de 64 à 80 pages in-4^e carré, est ornée d'un grand nombre d'illustrations dans le texte et de plusieurs planches hors texte : gravures au burin et à l'eau-forte, gravures sur bois, lithographies, estampes en couleurs, héliogravures, etc., dues à nos premiers artistes.

COMITE DE PATRONAGE

MM. Albert BESNARD, Membre de l'Institut, Directeur de l'École Nationale des Beaux-Arts ;
Comte M. de CAMONDO, Membre du Conseil des Musées Nationaux, Vice-président de la Société des Amis du Louvre ;
Comte P. DURRIEU, Membre de l'Institut ;
R. KŒCHLIN, Président du Conseil des Musées nationaux ;
L. METMAN, Conservateur du Musée des Arts décoratifs ;
André MICHEL, Membre de l'Institut, Conservateur honoraire des Musées nationaux, Professeur au Collège de France ;
E. POTTIER, Membre de l'Institut, Conservateur aux Musées nationaux, Professeur à l'École du Louvre ;
Baron Edmond de ROTHSCHILD, Membre de l'Institut ;
G.-Roger SANDOZ, Secrétaire général de la Société de propagation des livres d'art et de la Société d'encouragement à l'art et à l'industrie.

ÉDITION D'AMATEUR

La *Gazette des Beaux-Arts* publie une édition spéciale, contenant une double série des planches tirées hors texte, avant et avec la lettre.

PRIX DE L'ABONNEMENT A CETTE ÉDITION :

PARIS ET DÉPARTEMENTS. 120 fr. | ÉTRANGER. 140 fr.

ON S'ABONNE

AUX BUREAUX DE LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS, 106, BOUL^D SAINT-GERMAIN, PARIS
TÉLÉPHONE : Gobelins 21-29

PRIX D'UN NUMÉRO SPÉCIMEN : 7 fr. 50

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS bénéficient d'une réduction de *vingt francs* sur l'abonnement annuel à la revue

BEAUX-ARTS

dont le prix est de **40** fr. pour la France et de **50** fr. pour l'étranger, et qui paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre, en livraisons de 16 pages in-4^e carré, avec nombreuses illustrations. Le rédacteur en chef est M. Paul VITRY, conservateur au Musée du Louvre.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'actualité artistique : ventes, expositions, concours, publications d'art, nouvelles de France et de l'Étranger, enseignement d'art, musique et décor théâtral, art appliqué, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour leurs enrichissements et leur activité.

Pour paraître :

LES DESSINS DE LA COLLECTION LÉON BONNAT au Musée de Bayonne

COMITÉ DE PATRONAGE

MM^{mes} la Comtesse DE BEHAGUE.

Alfred DAILLY.

MM. Maurice FENAILLE, Membre de l'Institut, Vice-Président du Conseil des Musées Nationaux.

Ernest LAURENT, Membre de l'Institut.

PAUL LÉON, Membre de l'Institut, Directeur des Beaux-Arts.

le Baron Edmond DE ROTHSCHILD, Membre de l'Institut.

WIDOR, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

DE BESTEGUI.

Maurice CHAMPTIER DE RIBES.

Carle DREYFUS.

J. D'ESTOURNELLES DE CONSTANT, Directeur des Musées Nationaux.

Walter GAY.

HESELTINE.

Raymond KŒCHLIN, Président du Conseil des Musées Nationaux et de la Société des Amis du Louvre.

Antonin PERSONNAZ.

Eugène RODRIGUES.

le Docteur TUFFIER, Membre de l'Académie de Médecine.

David WEILL.

le Conservateur et les Conservateurs adjoints du Département des Peintures, des Dessins et de la Chalcographie au Musée du Louvre.

La collection de dessins de M. Léon Bonnat était surtout célèbre par quelques feuilles de Léonard, de Raphaël et de Michel-Ange, comme on n'en rencontre plus aujourd'hui que dans les collections publiques, par ses vingt-cinq Dürer,

par la centaine de ses études de Rembrandt, par plus de soixante crayons d'Ingres et soixante-dix aquarelles ou croquis de Delacroix. Parmi ces pièces de premier ordre, M. Bonnat fit choix, à différentes reprises, des plus précieuses pour les offrir au Musée du Louvre et quatre-vingt-dix dessins de Rembrandt entrèrent notamment ainsi dans nos collections nationales.

Le Musée de Bayonne n'en possède pas moins encore dans l'école italienne six ou sept dessins de Vinci, parmi lesquels sont justement célèbres quatre croquis pour la Madona del Gatto et une feuille d'études pour l'Adoration des Bergers, cinq dessins de Michel-Ange, dont une magnifique Mise au tombeau, une quinzaine de Raphaël, dont les plus importants datent de sa période florentine. Citons également deux de ces dessins à la pointe d'argent où Pisanello étudiait les animaux d'une manière si forte et si nette, et la fameuse aquarelle du même artiste où l'on voit, traînant son grand manteau, la princesse de Trébizonde, telle qu'on peut encore l'admirer dans la fresque de Santa Anastasia à Vérone. Un Giovanni Bellini, trois Signorelli, un Sodoma, un Antonio del Pollajuolo, deux ou trois Mantegna, quatre ou cinq Titien complètent, avec beaucoup d'autres études moins importantes, la remarquable série des dessins italiens.

Parmi les Dürer, nous ne pouvons passer sous silence la Femme nue datée de 1493, le Couronnement de la Vierge pour l'autel Heller, le portrait d'homme de 1518, le Saint Jean sur papier vert pour le tableau de Münich, de rares

aquarelles représentant des fleurs, et cette étude si brillante de couleurs que l'artiste exécuta patiemment d'après une aile de geai. Cinq ou six de ces fins portraits à la pointe d'argent qui font d'Holbein le Vieux l'émule de son fils, et dont se glorifient les collections de Berlin et de Bâle, sont encore à mentionner ici.

Parmi les vingt-deux dessins de Rembrandt qui restent aujourd'hui la propriété du Musée de Bayonne, figurent la célèbre Lecture, l'étude de saule, le portrait de Saskia, la Porte d'une ville et le Jeune étudiant de Leyde. Un magnifique paysage de Ruysdaël et un certain nombre d'études caractéristiques de petits maîtres viennent se placer, après Rembrandt, dans la série hollandaise du XVII^e siècle.

Les flamands sont représentés par quelques intéressants dessins de la fin du XV^e siècle, par quatre Rubens dont l'Homme à l'épée, six ou sept Van Dyck, et quelques Brouwer d'une incontestable authenticité ; les anglais, par deux exquises aquarelles de Thomas Lawrence.

L'histoire de l'école française s'illustre ici d'une façon complète. Après un rare dessin bourguignon du XV^e siècle, voici cinq de ces portraits au crayon de la fin du XVI^e, sur lesquels l'exposition de la Bibliothèque Nationale, en 1907, a reporté si justement notre attention. Viennent ensuite une quinzaine de beaux lavis de Claude Lorrain et quelques Poussin d'un grand intérêt, une douzaine de Watteau, dont quatre ou cinq de première importance et notamment de rares paysages à la sanguine, cinq Lancret,

Les souscripteurs recevront quatre fois par an des fascicules de vingt à vingt-cinq dessins. Le premier sera contenu dans le cartonnage annuel et accompagné de la table des dessins publiés dans l'année ; le dernier contiendra le titre, l'introduction et les notices des reproductions de l'année.

Les souscriptions sont reçues aux PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE, 49, Boulevard Saint-Michel, Paris-V^e.
Tél. : Gobelins 59-56. Chèques postaux : 392-33.

PUBLICATION DES DESSINS DE LA COLLECTION BONNAT

Bulletin de Souscription

Je, soussigné (1)

déclare souscrire à exemplaire de la publication " **Les Dessins de la Collection Bonnat au Musée de Bayonne** " (Première année).

Je vous envoie la somme de francs (2) représentant la moitié de ma souscription (3).
Je m'engage à payer le complément, soit francs, à la réception du premier fascicule.

Signature :

A retourner aux " PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE ", 49, Boulevard Saint-Michel, PARIS

(1) Nom, prénoms, adresse.

(2) Cinquante francs pour la France ; soixante-deux francs cinquante pour l'étranger.

(3) Adresser chèques, mandats, chèques postaux (Compte 392-33) à M. L'ADMINISTRATEUR-DIRECTEUR DES " PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE ", 49, BOULEVARD SAINT-MICHEL, PARIS (5^e).

BEAUX-ARTS

106, Boulevard Saint-Germain, Paris (6^e)

Directeur : Théodore REINACH, membre de l'Institut.

Directeur-adjoint : Georges WILDENSTEIN, secrétaire de la fondation S. de Rothschild.

COMITÉ DE RÉDACTION

Président : Raymond KOECHLIN, président du Conseil des Musées nationaux.

MM. André JOURIN, directeur de la Bibliothèque d'art et d'archéologie.

Théodore REINACH.

Paul VITRY, conservateur des musées nationaux, *Rédacteur en chef de la Revue*.

Georges WILDENSTEIN.

PRIX DE L'ABONNEMENT

Paris et Départements. Un an 40 fr. Six mois 21 fr.

Étranger. Un an 50 fr. Six mois 27 fr.

Les abonnés d'un an à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS bénéficient d'une réduction de *vingt francs* sur l'abonnement annuel à BEAUX-ARTS

Prix du numéro : **Deux francs.**

BEAUX-ARTS paraît le 1^{er} et le 15 de chaque mois, excepté pendant août et septembre. Chaque numéro, ce 16 pages in-4^o carré, contient une vingtaine d'illustrations dans le texte.

BEAUX-ARTS renseigne ses lecteurs sur toute l'*actualité artistique* : expositions, concours, ventes, publications d'art, nouvelles de France et de l'Étranger, enseignement d'art, musique, décor théâtral, arts appliqués, monuments historiques. Chaque numéro renferme un BULLETIN DES MUSÉES, de 4 à 8 pages, rédigé avec le concours des conservateurs des musées de Paris et des départements, et qui fait connaître au jour le jour les enrichissements et l'activité de nos collections.

COLLECTION MAURICE GENTIEN TABLEAUX MODERNES

PAR COROT, TH. COUTURE, C.-F. DAUBIGNY, A.-G. DECAMPS, N. DIAZ
JULES DUPRÉ, EUG. FROMENTIN, TH. ROUSSEAU, C. TROYON, ANT. VOLQIN, F. ZIEM

AQUARELLES

PAR A.-L. BARYE, A.-G. DECAMPS, H. HARPIGNIES, EUG. LAMI, TH. ROUSSEAU

Quatre Aquarelles par Jules JACQUÉMART — Œuvres Importantes de BARYE

OBJETS D'ART ET D'AMEUBLEMENT du XVIII^e Siècle et Autres

PENDULES — BRONZES — MEUBLES

Très importante Collection de Pierres dures de la Chine

JADES, CRISTAUX DE ROCHE, AGATES, etc.

BEAUX ÉMAUX CLOISONNÉS CHINOIS DU XV^e AU XVIII^e SIÈCLE

BRONZES — CÉRAMIQUE — OBJETS DIVERS — VITRINES

Vente GALERIE GEORGES PETIT, 8, rue de Sèze

Les Lundi 3 et Mardi 4 décembre 1923, à 2 heures

COMMISSAIRES-PRISEURS :

M^{me} F. LAIR-DUBREUIL
6, rue Favart, 6

M^{me} HENRI BAUDOUIN
10, rue Grange-Batelière, 10

EXPERTS :

Pour les Tableaux et Bronzes :

M. J. ALLARD
20, rue des Capucines, 20
PARIS

M. ANDRÉ SCHÖELLER
Directeur Général des Galeries Georges Petit
8, rue de Sèze, 8

Pour les Objets d'art :
MM. MANNHEIM
7, rue Saint-Georges, 7
PARIS

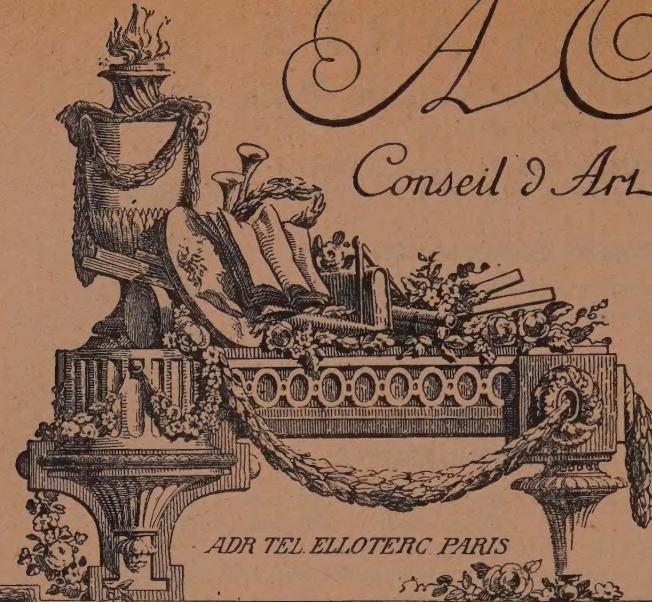
Experts pour les Objets d'Extrême-Orient :

M^{me} F. LANGWIELL
61, rue de Varenne, 61

M. ANDRÉ PORTIER
1024, rue Chauchat, 24

PARTICULIÈRE : Le Samedi 1^{er} Décembre 1923, de 2 heures à 6 heures.
PUBLIQUE : Le Dimanche 2 Décembre 1923, de 2 heures à 6 heures.

EXPOSITIONS : {



A Crétolle

Conseil d'Art

Avenue
des Champs
Élysées

N° 120

ADR TEL. ELLOTER. PARIS

TEL. ÉLYSÉES 03-53

OBJETS D'ART ANCIENS

Travaux d'art de décoration Ameublement de grand luxe

ROBIN, GRAVEUR - PARIS

GALERIES KLEINBERGER

PARIS

9, rue de l'Échelle

NEW-YORK

725 Fifth Avenue

TABLEAUX ANCIENS

Spécialités : École Hollandaise Flamande et Primitive

JEAN CHARPENTIER

Tableaux Anciens et Objets d'Art

Décorations du XVIII^e Siècle

Galerie d'Expositions :

76, Faubourg Saint-Honoré, PARIS (VIII^e)

WILDENSTEIN

Tableaux Anciens

Objets d'Art et d'Ameublement

57, Rue La Boëtie

* PARIS *

MÊME MAISON :

647, Fifth Avenue * NEW-YORK

DÜVEEN BROTHERS



LONDON

PARIS

NEW-YORK

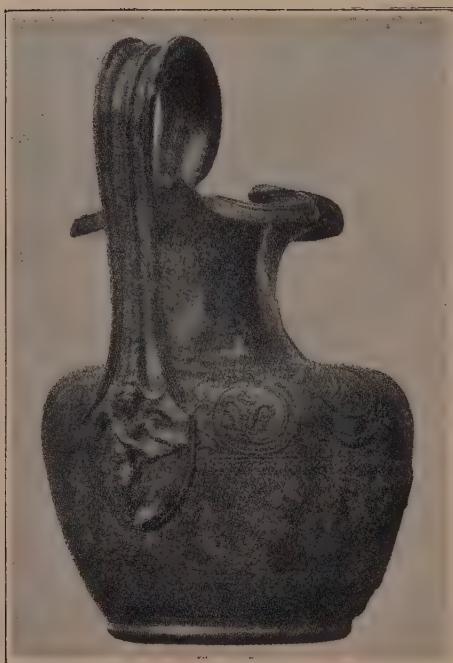


ORNEMENTATION DE LA PANSE D'UNE OENOCHOÉ EN BRONZE
ART ROMAIN, ÉPOQUE D'AUGUSTE
(Musée de Copenhague.)

LES VASES D'ARGENT DE CHEIRISOPHOS AU MUSÉE DE COPENHAGUE

UNE trouvaille vraiment extraordinaire a été faite en 1920 au Danemark, sur la côte méridionale de l'île de Lolland, au village de Hoby (Nord-Est de la baie de Kiel). Cette trouvaille a été parfaitement décrite en 1923 dans le recueil danois des *Nordisk Fortidsminder* par M. Friis Johansen, dont le mémoire est suivi, dans la publication originale, d'un résumé en français par M. E. Philipot. M. Johansen a bien voulu, sur ma demande, m'envoyer les excellentes photographies qui ont servi à illustrer la présente notice ; qu'il reçoive ici l'expression de ma reconnaissance.

Il s'agit d'une paire de vases à boire, en argent doré par places, hauts d'environ 0^m10, qui ont été découverts dans la tombe à inhumation d'un guerrier. Cette tombe, dont le contenu a été intégralement conservé, renfermait, avec les vases, beaucoup d'autres objets de prix, entre autres une *œnochoé* de bronze ornée de rinceaux du meilleur style et, sur l'attache de l'anse, d'une charmante figure d'Eros. Notons encore une grande casserole de bronze dont la queue porte la marque du fabricant romain *Cn. Trebellius Romanus*, marque attribuée depuis longtemps, en raison d'autres découvertes, à l'époque d'Auguste. Vases de bronze et d'argile, fibules, bijoux, la plupart importés, quelques-uns indigènes, appartiennent tous aux premiers temps de l'Empire romain ; aucun objet ne date de l'époque des grandes invasions, ce qui exclut l'hypothèse du pillage d'un temple par quelque chef saxon ou quelque pirate *viking*. Je ne m'occuperai ici que des deux vases d'argent, chefs-d'œuvre de toreutique, qui prennent rang désormais à côté



ŒNOCHOÉ EN BRONZE
ART ROMAIN, ÉPOQUE D'AUGUSTE
(Musée de Copenhague.)

probablement en Campanie ; sur le fond, en graffite, une notation pondérale et le nom de *Silius*, qui paraît être celui du possesseur de cet objet avant qu'il passât aux mains du chef barbare auprès duquel il a été enseveli.

Le second vase, de même technique, offre des scènes du mythe de Philoctète ; M. Johansen a parfaitement reconnu que les détails ne concordent pas avec la tradition suivie par Sophocle, mais avec la tragédie perdue d'Euripide, dont la marche nous est suffisamment connue par deux écrivains antiques, Dion Chrysostome et Hygin. Cette dernière tradition était celle de l'épopée. Dans la première scène, le héros, qui vient d'être mordu au pied par un serpent, est soutenu par un ami, tandis que deux autres s'emparent de laver la plaie. Le

des plus beaux spécimens de ce genre découverts à Pompéi, à Boscoreale, à Berthouville et à Hildesheim.

Le premier de ces vases est orné de reliefs repoussés et ciselés, fixés sur un fond uni, représentant Priam qui vient demander à Achille le corps de son fils Hector. Quatre photographies permettent d'en faire comme le tour. Voici d'abord le vieil aurige de Priam, assis sur une pierre derrière le char ; puis trois héros, dont Ulysse, reconnaissable à son bonnet conique, endormis dans le camp grec ; ensuite la scène principale : Priam agenouillé devant Achille et lui baisant la main ; enfin, deux femmes et deux jeunes guerriers, dans des attitudes pensives, qui veillent dans la tente du héros grec. Le vase porte la signature, en caractères grecs pointillés, de l'artiste inconnu *Cheirisophos*, qui travaillait



QUEUÉ DE CASSEROLE EN BRONZE
ART ROMAIN, ÉPOQUE D'AUGUSTE
(AVEC MARQUE DU BRONZIER)
(Musée de Copenhague.)



DANS LE CAMP GREC. — PRIAM DEVANT ACHILLE

DÉTAILS D'UNE COUPE EN ARGENT REPOUSSÉ ET CISELÉ PAR CHEIRISOPHOS
(Musée de Copenhague.)

redoutable arc donné par Héraplès à Philoctète est suspendu à un arbre. Puis on voit Philoctète vieilli, après dix ans d'abandon dans l'île de Lemnos, le pied toujours bandé, dans une attitude dramatique, auquel Ulysse, suivi de Diomède, adresse un discours astucieux. Le dernier épisode nous montre le berger de Lemnos, serviteur dévoué de Philoctète, occupé à préparer pour la cuisson un grand oiseau tué par le héros.

Sur ce second vase, Cheirisophos a également gravé son nom au pointillé, mais cette fois en lettres latines : CHIRISOPHOS EPOI¹, preuve qu'il travaillait pour un client romain, en Italie et non en Grèce. Sous le fond, il y a encore une notation pondérale et le même nom de *Silius* en graffite, mais, de plus, une inscription latine donnant le poids total des deux coupes, très voisin de celui qu'indique aujourd'hui la balance quand on tient compte de la perte d'une anse (1950 grammes environ).



« COUPE DE PRIAM », ARGENT REPOUSSÉ ET CISELÉ
PAR CHEIRISOPHOS

(Musée de Copenhague.)



« COUPE DE PRIAM », ARGENT REPOUSSÉ ET CISELÉ
PAR CHEIRISOPHOS

(Musée de Copenhague.)

Rappelons que le rachat du corps d'Hector est également figuré sur une des aiguilles de Berthouville au Cabinet des Médailles, en compagnie d'un autre épisode de la légende d'Ulysse et de Diomède, l'enlèvement du Palladium. Les toreu-

1. Transcription latine du grec ἐπόι: (« a fait »). On remarquera que la diphtongue grecque ει est transcrit i, conformément à la prononciation vulgaire qui a prévalu.

ticiens de l'école néo-attique, pour représenter ces scènes mythologiques, ont puisé dans le trésor de formes et de motifs créés par l'art attique des débuts du IV^e siècle, non seulement par la sculpture, mais par la peinture, alors si florissante dans des ateliers comme ceux de Parrhasios et de Timanthe. Un *Philoctète à Lemnos* de Parrhasios a été décrit dans deux petits poèmes de l'*Anthologie* et par Philostrate ; ces descriptions concordent en partie avec les reliefs de nos vases.

Si les reliefs d'argent qui nous sont parvenus sont en petit nombre, il n'en est pas de même des reproductions, revêtues d'une belle glaçure rouge métallique, qu'en ont fait, depuis l'époque de César jusqu'à celle de Néron, les potiers d'Arezzo. C'est le même style à la fois élégant et sobre, le même souci

de ne pas multiplier les figures, de laisser l'air, si l'on peut dire, circuler entre elles, à la différence des sarcophages romains d'époque plus tardive où une certaine « horreur du vide », sensible aussi dans les sarcophages chrétiens, a pour conséquence un encombrement qui lasse et disperse l'attention du spectateur. La tradition néo-attique, c'est encore celle du théâtre grec classique, où les personnages en scène



« COUPE DE PHILOCTÈTE »
ARGENT REPOUSSÉ ET CISELÉ PAR CHEIRISOPHOS
(Musée de Copenhague.)

sont peu nombreux, mais, par leurs gestes et leurs attitudes, disent clairement ce qui doit être compris. Parler ici de froideur serait abuser des mots ; froideur et discrétion ne sont pas synonymes ; la froideur d'une œuvre d'art résulte d'un parti pris de calligraphie, ou du fait que les personnages représentés ne semblent pas intéressés à l'action. Rien de tel dans les beaux reliefs de Lolland où il n'y a ni déclamation ni fioriture inutile, mais simplicité, science sûre des formes, groupements expressifs et conformité parfaite de chaque figure avec le rôle que lui attribue le sujet choisi.

Les vases à reliefs d'Arezzo et les vases d'argent dont nous avons rappelé les provenances, — en particulier ceux de Boscoreale, où l'on voit des scènes relatives à Auguste et à Tibère — donnent une date suffisamment approchée de l'activité de Cheirisophos. C'est l'époque où le travail des métaux pré-



PHILOCTÈTE PANSÉ APRÈS SA BLESSURE. — ULYSSE HARANGUANT PHILOCTÈTE

DÉTAILS D'UNE COUPE EN ARGENT REPOUSSÉ ET CISELÉ PAR CHEIRISOPHOS

(Musée de Copenhague.)

cieux au repoussé occupait tant d'artistes, que la technique même de la sculpture en marbre, en particulier celle des bas-reliefs — comme ceux de l'*Ara Pacis* sous Auguste — se ressent évidemment de cette influence. Mais il est peut-être permis de préciser davantage si, comme l'a supposé M. Johansen, le nom de Silius, inscrit à la pointe sous chaque vase, est celui d'un personnage historique connu.

Comment ces deux coupes sont-elles devenues la propriété d'un chef germanique qui les a fait ensevelir avec lui dans une île cimbrique, entre les bouches de l'Elbe et celles de l'Oder ? Il n'est pas nécessaire de penser, bien que cela ne soit pas impossible, qu'elles fussent le produit d'une expédition de pillage ou l'apport d'un commerce d'échange avec l'Italie ou la Gaule. Entre l'an 14 et l'an 21 de notre ère, la Germanie supérieure fut gouvernée par le légat Caius Silius qui, entre autres mérites, eut celui de travailler, par ordre de Tibère, à la construction de la grande flotte romaine de Germanie. Sa carrière, qui nous est bien connue par Tacite, a dû le mettre en relations tantôt hostiles, tantôt amicales, avec quantité de chefs germaniques du littoral. Le nom de Silius, deux fois ré-

pété, est très probablement le sien, bien qu'on ne puisse alléguer, en l'espèce, qu'une probabilité, le nom de Silius ayant été très répandu au 1^{er} siècle. Et c'est le cas de citer, avec M. Johansen, ces lignes de la *Germanie* de Tacite (chap. V) : « On peut voir chez les Germains des vases d'argent, donnés en présents à leurs ambassadeurs et à leurs chefs. » Un gouverneur de Germanie, sous Néron, Pompeius Paulinus, beau-frère de Sénèque, emportait dans sa tente, lorsqu'il faisait campagne contre les Germains, toute une collection de vaisselle d'argent¹. Dans une tombe de la Russie méridionale, on a trouvé un beau plat d'argent qui, d'après le monogramme qu'il porte, fut donné au roitelet local Rheskouporis II par l'empereur Caracalla². Les cadeaux de ce



« COUPE DE PHILOCTÈTE »
ARGENT REPOUSSÉ ET CISELÉ PAR CHEIRISOPHOS
(Musée de Copenhague.)

1. Pline, XXXIII, 143.

2. Rostovtzeff, *Iranians and Greeks*, p. 176.

genre devaient être alors d'autant plus fréquents et appréciés que les services de table en argent étaient plus à la mode. Il y avait à Rome un marché spécial pour la vaisselle d'argent, dit tantôt *basilica vascularia*, tantôt *basilica argentaria*; on connaît à Lyon un courtier en marchandises de ce genre, dit *negociator argentarius vascularius*. Ainsi la beauté des coupes désormais célèbres de Lolland n'est pas leur seul mérite à nos yeux : ce sont encore des documents, datés à quelques années près, de l'activité des ateliers d'argenterie en Italie et aussi des relations diplomatiques du Haut Empire romain avec les tribus germaniques du Nord, à une époque où la romanisation de la Germanie, après celle de la Gaule, semblait la récompense prochaine et facile de quelques efforts.

Si Tibère y avait consenti, au lieu de rappeler Germanicus par jalouse, le cours entier de l'histoire eût été changé.

SALOMON REINACH



DÉVELOPPEMENT D'UN VASE D'ARGENT DU I^{ER} SIÈCLE
TROUVÉ À HERCULANUM
REPRÉSENTANT L'APOTHÉOSE D'HOMÈRE
(Musée de Naples.)

LE RÉALISME DE LÉONARD DE VINCI



Le ne s'agit pas du réalisme d'imitation, que Léonard dans sa jeunesse poussa jusqu'au trompe-l'œil. Sans doute il est bon de se rappeler après Vasari que près de la *Madone* qui appartint à Clément VII il y avait, dans une carafe pleine d'eau, des fleurs aux tons plus vifs que la nature, où l'on discernait même la rosée humide. Dans le carton du *Péché originel* s'étalait une prairie où l'herbe et les animaux, un figuier, un palmier, étaient rendus avec une patience amoureuse. Cet herbier au naturel, cette ménagerie au vif nous font ressouvenir à propos que ce florentin du Quattrocento fut comme les autres hanté par l'art du Nord. Son carton était destiné à une tapisserie flamande. Nous ne l'oublierons pas. Mais c'est surtout au sujet d'un réalisme bien plus audacieux qu'il est opportun d'évoquer cette influence du septentrion.

Nous avons beau faire, même nous, historiens de l'art : après les indiscrétions de nos enquêtes « scientifiques », nous revenons toujours étudier Léonard à travers quelques peintures qui restent et quelques pensées qu'on isole. Mais *Monna Lisa*, la *Sainte Anne*, le *Saint Jean-Baptiste*, ne sont pas tout dans son œuvre et sont de la fin de sa vie. C'est après 1500 que le *sfumato* a voilé de son doux mystère ses figures de femmes et d'éphèbes. Les pensées du *Trattato sur la « bellezza »*, la « *gratia* », la « *leggiadria* », sont perdues dans une foule d'autres pensées d'une hardiesse toute moderne. Quand on n'y prend garde on oublie son mot décisif : « La beauté et la laideur rapprochées ressortent l'une par l'autre », et celui-ci, plein d'orgueil souverain sur le pouvoir illimité de l'artiste : « S'il veut voir des beautés qui le ravissent

d'amour il est maître de les créer, et s'il veut voir des choses monstrueuses qui l'épouvantent ou qui soient grotesques et risibles, ou d'autres vraiment pitoyables, il est seigneur et maître. »

Maître et seigneur, Léonard cherche parfois singulièrement son bon plaisir : c'est de saisir l'être humain au moment où il sort de sa personnalité, la nature à l'instant où elle sort de l'ordre. La crise qui violente l'eurhythmie du visage ou l'harmonie des choses attire son dessin. Il étudie passionnément l'anormal. Et ces œuvres-là, pour la plupart, n'ont pas été, comme la *Joconde*, provoquées par une commande : elles sont nées de son invention spontanée. On pourrait presque dire qu'elles sont plus de lui, plus lui-même.

Les types exceptionnels obsèdent sa pensée. Il dessine à Milan la tête d'une *zingara* et la garde dans son atelier, ainsi que celle de Scaramuccia, chef tzigane. Ce sont deux bohémiens. Cet exotisme n'est pas fait pour nous surprendre dans cette Italie de la fin du xv^e siècle, très éprise de l'Orient ; mais ce qui lui est propre, c'est qu'il suit un jour entier tel individu à tête bizarre, de barbe et de chevelure excentriques, et, rentré chez lui, le dessine de souvenir. Il semble bien que les bas-quartiers de Milan (car c'est à Milan qu'il paraît avoir le plus satisfait à ce caprice) lui soient une vraie Cour des Miracles. Dans ses comptes figure un paiement à Giovannina, un modèle sans doute, qui est à l'hôpital de Santa Caterina : « *Viso fantastico !* » On connaît ses caricatures de Windsor, d'Oxford, des Offices, de Venise et de l'Ambrosienne : il s'acharne à plaisir sur la laideur humaine. Comme il trouve insuffisante celle que lui offre la nature, il raffine sur elle. Beaucoup sont sans doute des recherches scientifiques, ou plutôt des fantaisies de savant qui suit jusqu'au bout avec une logique implacable les tendances que la nature n'a fait qu'esquisser. Il conçoit abstraitemment des traits singuliers, monstrueux, et les rapproche en un ensemble physionomique qui est abstrait aussi. C'est donc ici une enquête spéculative. Mais pas toujours. Par exemple, sur un feuillet célèbre de la Bibliothèque de Windsor, quatre figures d'hommes, quatre laideurs puissantes, sont l'invention spontanée d'un artiste de génie, qui joue pour s'amuser sur les traits du *facies* humain, comme le musicien inspiré jouerait sur le clavier en dissonances merveilleuses. L'un d'eux est un bâillement caverneux, vu de face en raccourci. Quelle recherche scientifique en cela ? La lippe énorme, le menton en galoche, le nez en bec de perroquet, le goitre, sont des accidents que saisit l'artiste : il les exagère par une fantaisie débridée, à la Rabelais dirons-nous, si brusque que soit le rapprochement de ces deux noms et si fine la distinction que Léonard porte en tout ce qu'il fait. La preuve qu'il n'a point ici d'arrière-pensée « scientifique », c'est que dans le feuillet de Windsor deux des figures ont pour point de départ une image antique : l'une, à couronne de chêne, est la déformation grotesque d'une tête d'empe-

reur romain, l'autre a les cheveux serrés d'une bandelette, et les deux personnages sont drapés dans un manteau qui prend des airs de toge. Quelle dérision ! Impossible de tourner plus directement le dos à la beauté idéale de Platon, à celle de l'antique, ou au type moyen que l'académisme éclectique de la deuxième Renaissance essaiera de composer avec les données choisies du réel. Ce caractérisme, exalté à cette puissance par le génie, choquerait comme un outrage à la nature s'il n'amusait comme un imprévu bien trouvé.

Léonard cherche ailleurs encore la laideur. Ici encore nous pensons trop à la grâce « énigmatique » qu'il pose avec un pinceau de velours aux coins des lèvres et des yeux, sur les doux visages de femmes, comme Monna Lisa, ou d'adolescents comme saint Jean-Baptiste. Son dessin de grand curieux, en perpétuelle recherche, guette les secousses du rire sur le visage. C'est encore une déformation, dans une crise brusque et rapide. A Milan il va cherchant dans les tavernes les paysans qui rient. Il n'attend pas toujours l'occasion ; pour provoquer le rire, il les invite à un repas, leur raconte des histoires folles, il les fait boire ! Cet artiste fait de l'expérimentation. A l'instant, ou rentré à la maison, sur un de ces carnets qu'il portait toujours sur lui il fixe les anomalies de la bouche distendue, les coins violemment relevés des paupières.

Peut-être même a-t-il fait sur le gros rire mieux que des dessins. Il aurait été frappé à Milan du tableau fameux d'un « très vieux peintre milanais » du début du xv^e siècle, Michelino, et l'aurait imité en atténuant seulement l'indécence gouailleuse du modèle. Il est difficile de douter du témoignage

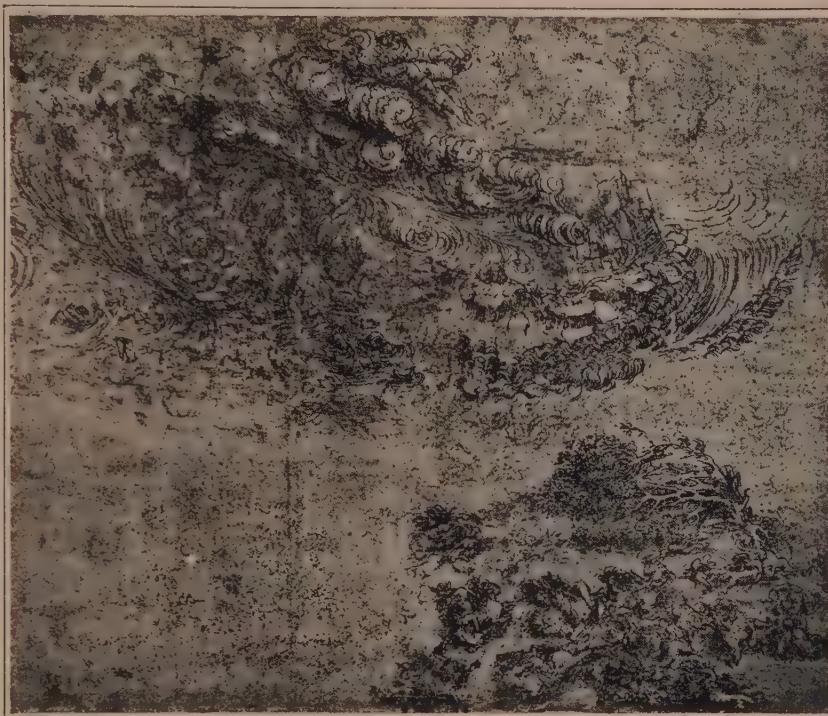


ÉTUDES DE PHYSIONOMIES
DESSIN A LA PLUME PAR LÉONARD DE VINCI
(Bibliothèque royale, Windsor.)

de Lomazzo, que nous invoquons sans cesse à propos d'autres détails de la vie et de l'œuvre de Léonard. Il est trop jeune sans doute pour avoir connu le Maître, mais il est l'élève de Gaudenzio Ferrari qui, lui, avait été son disciple direct, et il est resté le familier des familiers (*domestici*) qui avaient eu le bonheur de l'approcher : il sait d'original bien des choses. Or le tableau du vieux réaliste est perdu, mais Lomazzo en donne une idée dans son *Trattato della pittura* au chapitre des *Composizione delle Allegrezze e Risi* : quatre paysans riaient ensemble, l'un « outre mesure », l'autre « en joie éperdue » ; un autre « éclatait (*dirumpe*) en un grandissime rire, tel qu'on croyait entendre le tonnerre ». Une paysanne tenait un chat dans ses bras, et brusquement nous revient à la mémoire en dépit du contraste des sujets le motif que Léonard a aimé pour une *Madone* de sa jeunesse et pour le délicat portrait de la *Dame au furet* de Cracovie, qui est bien de son style. Le tableau de Léonard aussi, s'il y en eut un, est perdu. Dans tous les cas deux certitudes restent : c'est qu'il était dans ses tendances, et qu'à l'époque qui a immédiatement suivi le Maître, entre 1538 et 1580, et dans la région lombarde où il avait séjourné vingt-trois ans en deux fois, les artistes qui vivaient encore dans son atmosphère ne l'ont pas cru exclusivement voué à la grâce. A l'époque de sa réminiscence il est à Milan, en plein réalisme septentrional. L'esprit des drôleries flamandes et françaises, celui des hucheries et des bordures de manuscrits, a atteint par les vallées des Alpes la grasse plaine étalée entre Milan et Vérone, a touché là bien des peintres que l'érudition se plaît à étudier depuis vingt ans, et l'aura lui-même effleuré. Est-ce dans le premier ou le second séjour que le « Mage pensif » aurait ainsi débridé sa gaieté ? Il est improbable que ce soit entre 1506 et 1513, où les vicissitudes politiques paraissent avoir paralysé son activité. Si c'est entre 1482 et 1499, il portraiturait dans le même temps les jolies femmes que le More aimait : Cecilia Gallerani, Lucrezia Crivelli, et déployait aux murs du réfectoire de Santa Maria delle Grazie la plus émouvante composition religieuse des temps modernes : la *Cène*. Alors, quelle souplesse chez cet universel, qui s'est penché sur toutes les formes de la vie psychique, sur tous les aspects du visage humain !

La fureur chez les hommes et dans les choses l'a autant attiré. Comme la grosse hilarité, elle détruit l'harmonie des lignes, la continuité des plans, la cohésion des masses. Puissant attrait pour un dessinateur aussi « fou de dessin » que Hokusaï et qui en a criblé les 5 000 pages de ses manuscrits ! On connaît la page célèbre du *Traité* : « Comment figurer une tempête. » Il faut faire des nuages « en désordre et rompus » ; le vent emporte tout, arrache les arbres, disperse les feuilles, jette à terre les hommes, enveloppe tout de ténèbres et brise la mer contre les

rochers. Il réalise son enseignement en des dessins plus fameux encore, qui sont à Windsor. Ce que les anciens se plisaient à appeler le *cosmos* n'est plus qu'une rafale où tout roule, nuages, arbres, chevaux et gens. Dans l'un d'eux l'admirable dessin florentin, qui a l'habitude de tout déterminer dans sa *linea circonferenziale*, se fait fumeux par endroits : c'est qu'il fait la poussière, la masse nébuleuse, le pêle-mêle ; c'est un dessin explosif. Dans une des *Tempêtes* de la même collection, la pluie, épaisse mais toujours précise, tombe « *con obliqua discesa* » : elle noie les contours des



TEMPÊTE, DESSIN A LA PIERRE NOIRE PAR LÉONARD DE VINCI

(Bibliothèque royale, Windsor.)

monts et les détails des cités. Léonard n'avait-il pas dessiné un orage sur place, près de Piombino, en 1502 ? Il est le seul dans le *quattrocento* et avant la célèbre *Tempête* de l'Académie de Venise attribuée par Vasari à Palma Vecchio, à avoir abordé de front ces violences, en leurs effets et en elles-mêmes, sans Divinité échevelée qui les déchaîne d'en haut. Certains dessins de rochers sont des tourbillons de laves pétrifiées. Il avait aussi l'intention de représenter le Déluge selon un canevas qui nous est resté. D'autres l'avaient fait avant lui ; mais Paolo Uccello, pur spéculatif, n'y voit qu'une occasion de perspective et de raccourcis : c'est un Déluge de géomètre.

Cosimo Rosselli ne voit dans le passage de la Mer Rouge qu'une baignade un peu brusque avec spectateurs placides sur la rive. Michel-Ange ne cherchera qu'une superbe gymnastique de colosses nus. Léonard est un moderne : il a le sens de la force des éléments et la vision presque panthéistique du désordre où ils peuvent rompre la « *divina armonia* » de l'Univers.

Chez l'homme comme dans les choses, l'harmonie est faite de « proportionnalité ». La fureur, qui est laide, la détruit. Intéressante est la curiosité de cette « passion » et des moyens de l'exprimer chez un artiste à qui les contemporains déjà demandaient avant tout, comme Isabelle d'Este, « quella dolcezza et suavità de aiere che haveti per arte peculiare in excellentia ». Il ne faut pas croire qu'elle lui est venue d'une commande : elle lui est naturelle. Un de ses premiers tableaux, peint par *fantasia*, était une Méduse coiffée de serpents. L'Anonimo Gaddiano avait d'abord écrit : une tête de *Megera*, et un texte de 1536 dit : une *Furia*. Nous n'avons plus cette « étrange invention » que Vasari a vue chez le duc Cosme et dont la médiocre toile flamande des Offices a usurpé longtemps l'identité et la réputation. Mais nous savons ce qu'était la Méduse ou la Gorgone pour ces artistes du *quattrocento* : un hurlement de la bouche écartelée, une contraction de tous les muscles de la face sous un hérissement de cheveux. C'est le cri furieux. Verrocchio et son atelier avaient porté leurs recherches sur cette crise instantanée du visage et décoraient de ce thème d'épouvante cuirasses, targes et rondaches. L'armure de Julien de Médicis sur le buste de Verrocchio dans la collection Dreyfus, est un exemple d'autant plus expressif que les doigts du plasticien sur la terre cuite ont modelé avec une rare souplesse la frénésie (voir notre *cul-de-lampe*). Marbriers et bronziers ont multiplié les exemplaires du prototype verrocchiesque. L'admirable Gorgone sur la cuirasse du *Scipion* du Louvre (legs Rattier) en est un ; mais nous écouterions mieux son cri s'il y avait moins d'incertitude sur l'origine du buste.

Léonard, disciple de Verrocchio, eut beau jeu lorsque la Seigneurie florentine lui commanda en 1503, pour décorer la grande salle du Conseil, la *Bataille d'Anghiari*. Pur lyrisme d'artiste que cette explosion de fureur, car les historiens savent la mesquinerie de la vraie bataille, où il n'y eut qu'un mort, et non tué par le fer, mais foulé aux pieds des chevaux. Nous n'avons plus le carton fameux ; mais que l'on consulte les croquis de Windsor, d'Oxford, de Budapest, de Dresde, ou la copie de Rubens d'après une gravure d'Edelinck : le hurlement frénétique dans le paroxysme de la haine y atteint le maximum d'intensité. Je ne connais que le cri du triton dans le *Combat de tritons* de Mantegna qui parvienne à ce degré de déformation spéciale dont se sont enchantés, comme d'une acquisition technique, ces merveilleux dessinateurs. C'est d'une analyse serrée. Et

la frénésie se transmet aux chevaux, qui se mordent au poitrail de leurs dents découvertes. Enchevêtement de lignes et de masses qui a ravi les contemporains, hanté Rubens et Delacroix. La laborieuse description de Vasari s'essouffle à détailler toute cette « rabbia ». Pour nous en tenir à la figure humaine, où est la tranquille ondulation des lignes, la lente modulation du modelé qui caresse l'ovale de *Monna Lisa* ou de *sainte Anne*? En même temps que Léonard peignait son carton *Michel-Ange* composait le sien : la *Bataille de Cascina*. Mais le peintre des Titans n'a fixé là qu'une vision héroïque de l'humanité : un bain de fiers gymnastes avant la palestre. La *Bataille de Constantin* au Vatican, malgré les réminiscences certaines du carton de Léonard, n'est qu'une vaste « machine » montée par les élèves de Raphael. Léonard, lui, qu'il peigne ou qu'il écrive, se met en frais d'horreur.

Car il a encore tenu à renchérir sur sa peinture forcément laconique. De la même plume qui dans le *Traité* nous prône « l'élection des beaux visages » et leur grâce dans les sentiments doux, par temps voilé, le soir surtout quand les ombres enveloppent les choses apaisées, voici qu'il propose au peintre pour une bataille les chutes dans la boue rougie, des ruisseaux de sang, les visages contractés des vaincus avec narines et sourcils haussés : « le labbra arcuate che scoprano i denti di sopra, i denti spartiti in modo di gridare con lamento », tout cela dans le tumulte des mouvements, du vent et de la poussière. En dehors même d'une bataille, si un artiste a, par exemple, à peindre un désespéré, il veut que celui-ci se donne un coup de couteau et qu'après avoir déchiré ses vêtements il... élargisse sa blessure avec les mains !

Il ne restait plus à son réalisme qu'à aborder franchement ce qui ruine la beauté de l'homme : la vieillesse, la souffrance, l'agonie et la mort. Elles n'ont pas effrayé l'artiste qui, d'autre part, a rafraîchi dans la peinture florentine la vision de la jeune femme et de l'enfant. Déjà, à Florence même en 1483, dans l'*Adoration des Mages*, les deux vieillards qui approchent de la Madone à droite ont les joues et les tempes bien creuses et le crâne chenu. Ils sont exténués du voyage. Ils annoncent le *Saint Jérôme* de la Pinacothèque



ÉTUDE DE TÊTE
DESSIN
POUR LA « BATAILLE D'ANGHIARI »
PAR LÉONARD DE VINCI
(Musée d'Oxford.)

vaticane qui est leur contemporain (1481)¹. Celui-ci est effrayant. Ce vieil ermite presque nu, accroupi au seuil d'une caverne, est ce que l'art florentin nous a laissé de plus semblable au thème septentrional de Job sur son fumier. Un mendiant délabré du Vieux Marché a sans doute servi de modèle. Ses os ressortent partout sous sa peau tendue, et sous son bras qui bat la coulpe il semble que la poitrine va retentir comme un tambour. Cette figure ravagée, taillée à pans brusques dans une maigreur anatomique, est saisissante dans le « clair-obscur » de la caverne où le peintre fait saillir ses artères scléreuses. Quelle distance de ce brutal réalisme, tout en repoussé dans la préparation à la terre brune, avec le paisible philosophe de Ghirlandajo confortablement installé dans son *studio* sur la fresque d'Ognissanti (1480) ! Pour prendre une comparaison plus directe encore, chez un des camarades mêmes de Léonard, qu'on rapproche cette tragique figure d'anachorète, qui « confond ses lamentations avec les rugissements du lion » au désert, de celle du Pérugin, aux formes douillettes dans un paysage frais. Il faut croire que Léonard s'y complaisait, car l'inventaire de son atelier, fait par lui-même à Milan vers 1497, signale en dessins « certi S. Girolami » qui devaient être des variations sur le thème impitoyable.

Mais à Milan il y a dans ses sujets comme un accès de sénilité, — si du moins c'est à Milan, comme il est probable, qu'il a fait les dessins ainsi inventoriés dans le *Codice atlantico*. Il est difficile d'en douter puisque les notes de ce manuscrit fameux se réfèrent indubitablement à ce séjour. « Gorges de femmes », lisons-nous, et « têtes de vieillards. » C'est à Milan encore qu'il écrit les notes dont la réunion formera le *Traité de la Peinture* : or l'une d'elles, en original dans un des manuscrits de l'Institut de France, enseigne à l'élève peintre comment il faut figurer les « eta dell' omo ». Qu'on parcoure cette gamme de dessins qui va de l'enfance à la « décrépitude ». Bien des peintres l'ont parcourue : ce fut même un lieu commun des ateliers de peinture de la Renaissance à nos jours. Au vieux et à la vieille Léonard est implacable : attitude, geste, physionomie, il en arrive à établir des types très fortement caractérisés, sortes de poncifs qui seraient bien gênants pour l'élève si le maître n'y avait condensé son observation directe et s'il ne les donnait comme des indications, non comme des contraintes.

C'est à Milan aussi qu'il a travaillé en tant de façons le profil sec de vieillard, dont le menton en galochette et le nez en bec de corbin tendent à se rejoindre par-dessus les lèvres rentrées, en l'absence des dents. Il y en a un surtout, à l'Académie royale de Venise, qui est vraiment pénible ; et le rire fait grincer une grimace sur ce masque déjà hideux. Les dessins de Windsor

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, t. I.

disent son insistance, à cette époque, à marquer ces signes de dégénérescence. C'est peut-être qu'il était en train de chercher la figure de Judas pour la *Cène* (1495-1498) et que ce profil-là lui paraissait le plus expressif de la méchanceté humaine. Or, c'est un profil de vieillesse. Dans la *Cène* Judas paraît plus âgé que les Apôtres, tous hommes mûrs (sauf saint Jean, saint Philippe et saint Jacques le Majeur) et qui, eux aussi, participent de ce même type. Le réalisme vieillit toujours son modèle. A force de serrer la construction il perd l'enveloppe, qui est la plénitude. Le saint Jean-Baptiste, dans le *Baptême* de Verrocchio, est déjà vieux parce que, bien plus que la vie au désert, l'acharnement de l'analyse l'a décharné. L'élève de Verrocchio, Léonard, qui a pris pour modèles de ses Apôtres des paysans lombards de même vie que le pasteur de Galilée, enveloppe certainement bien plus que son maître le modélisé, mais il s'applique à la rudesse contractée du profil.

C'est en France qu'il a le plus poussé l'étude de la caducité, et pour cause. Mais cette fois, à force de grandeur et de spiritualité elle n'a plus d'âge. Le rayonnement de la plus haute sagesse lui donne un aspect d'éternité. L'étonnant dessin de vieillard sur la célèbre sanguine de Turin¹ est probablement sa dernière œuvre, exécutée au manoir de Cloux entre 1517 et 1519, et ce vieillard c'est lui-même. Impossible de buriner avec plus de soin, en les étudiant dans son propre miroir, les stigmates de la « decrepitudine », ni de polir avec plus de franchise sa calvitie de marbre. Si le *Précurseur* du Louvre est de la même époque, ou a été terminé alors, il faut croire que la caducité l'inspirait mieux que la jeunesse souriante. Car la figure du saint Jean est sans doute un chef-d'œuvre de l'art moderne à ses débuts par la précision du dessin dans la suavité du clair-obscur et par l'expression indéfinissable qui se dégage de cette technique inouïe; mais l'épaule, le bras, sont d'un « lâché » qui nous étonne, et dans ce buste, plus soufflé que plein, nous ne reconnaissions plus l'artiste savant qui construit solidement sous le voile du *sfumato*. Comme sa main est plus sûre quand il



TÊTE DE VIEILLARD
DESSIN À LA PLUME
PAR LÉONARD DE VINCI
(Académie des Beaux-Arts, Venise.)

1. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, t. I, p. 370.

s'est regardé en sa figure de Faust presque septuagénaire ! Certains détails très poussés, comme les poches sous les yeux, laissent à nos nerfs un malaise physique. Si Léonard, qui est mort à soixante-sept ans, s'est portraituré alors que la paralysie n'avait pas encore immobilisé sa main droite ou que l'âge, simplement, n'avait pas raidi l'« ineffabile sua sinistra mano » (comme disait Luca Paccioli), vers les soixante-cinq ou soixante-six ans, il paraissait sans doute déjà plus vieux que son âge, mais il s'est encore vieilli. Nouvel exemple de l'irrésistible tendance du réalisme ! Mais le dessinateur qui fouaillait ainsi sa propre sénilité, d'un œil qui avait gardé l'acuité de la jeunesse, avait du génie. A ce fouillis de plis et de poils s'impose une facture libre et large ; c'est puissamment construit, très en relief. L'harmonie de la phisyonomie s'achève en majesté. Qu'on la compare à la belle étude de vieillard de quatre-vingt-treize ans, de Dürer (1521), à l'Albertina de Vienne¹ : on prendra sur le fait le style magistral qui organise, à côté du probe labeur qui insiste également partout. Il est vrai que chez Dürer le modèle, plus âgé, est plus buriné par l'âge. En tous cas il n'y a pas, dans l'art du portrait, d'effigie où éclate davantage l'expérience ancienne de la vie, la profondeur de l'intelligence qui a fait le tour des choses, et la hauteur d'une âme que les dernières vicissitudes, même l'exil et la paralysie partielle, ont laissée sereine. Devant cette sanguine on comprend le mot de Lomazzo, qui vivait encore à Milan dans la présence invisible du maître : « Il était tel que fut jadis le druide Hermès ou l'antique Prométhée. »

Cet homme à figure d'Olympien avait-il connu la souffrance, qui, elle aussi, détruit l'harmonie sur le visage et l'équilibre dans les formes du corps ? Il suffit que l'artiste l'ait observée chez les autres et ait voulu la saisir dans son dessin comme il a fait le sourire de la maternité heureuse. C'est naturellement le christianisme, religion de la souffrance, qui lui en a proposé les sujets. On est surpris de trouver dans l'inventaire de son atelier celle qui s'offre spontanément en holocauste et, par là-même, se mue en joie mystique : l'ascétisme. Il y a là, signalés d'un mot, des projets pour des peintures de sept saints franciscains : saint François, saint Antoine, saint Bonaventure, saint Louis, saint Bernardin, sainte Élisabeth et sainte Claire, avec leurs attributs. Elles ne paraissent pas avoir été exécutées. Mais, dessins ou peintures, il y a toute raison de croire que le peintre qui a écrit : « La figure la plus louable est celle qui mieux exprime la passion de son âme », ne se fût pas dérobé au pathétique chrétien, même à celui qui est le plus contraire à la forme qu'il aimait, forme caressée d'ombres longues, dégradées insensiblement depuis le noir profond jusqu'au clair, et comme baignée de

1. *Ibid.*, 1879, t. I, p. 81.

fluidité. Il lui fallait, au contraire, émacier les joues, amincir les lèvres, les retirer de toutes les tendresses et brûler de fièvre le regard. Il savait ce qu'était dans l'iconographie chrétienne saint François depuis près de trois siècles et saint Bernardin depuis un siècle. Quand il s'agit de saint Jean-Baptiste il est libre de choisir, au lieu du mangeur de sauterelles, le pasteur adolescent aux cheveux bouclés qui sourit d'un air secret en montrant la croix et, de la main gauche, serre contre sa poitrine une moelleuse peau de bête. Mais les compagnons et disciples du Poverello? Mais saint François lui-même? Comment choisir pour eux un autre état que celui où l'art chrétien avait pour jamais fixé leur figure : la consomption mystique, c'est-à-dire dessin pincé, formes creuses, petites ombres courtes qui courent le long du trait sans oser s'écartez? C'est la forme exténuée où l'art s'appliquera toujours en pareil sujet, quel que soit l'accent personnel dont chaque artiste marquera l'inéluatable caractérisme.

Mais l'ascétisme, malgré tout, n'égale pas la souffrance imposée et subie. Léonard a-t-il affronté le supplice ou le martyre? Déjà on est surpris devant les dessins préparatoires pour le tombeau du maréchal Gian Giacomo Trivulzio. Il s'agissait de commémorer en un monument équestre le capitaine qui avait combattu sous les Aragon de Naples, sous Ludovic Sforza, sous Louis XII, et était devenu gouverneur de Milan. Certes le ton épique y devait atténuer la note funèbre. Ce tombeau était double. En bas, sous un portique, le sarcophage, et même, une fois, le gisant étendu. Malgré l'effacement de l'esquisse on discerne qu'il est habillé : Léonard, conservant les données traditionnelles du tombeau florentin ou lombard, n'a donc pas eu l'audace d'étaler à nu « *il morto* », selon son expression, comme vont faire en France les auteurs des tombeaux royaux de Saint-Denis. Et ceci nous amène à penser que le visage aussi, dans sa pensée, devait exprimer la grande paix définitive, non l'horreur de la dissolution. Là-haut le maréchal chevau-



PROJET POUR LE MONUMENT
DU MARÉCHAL TRIVULZIO
DESSIN A LA PLUME
PAR LÉONARD DE VINCI
(Bibliothèque royale, Windsor.)

chain en appareil de guerre ; or c'est précisément cette idée triomphale qui se précisait aux angles en antithèses douloureuses. Quatre captifs ou Esclaves, sans doute les cités ou les pays vaincus, y sont enchaînés, mains liées derrière le dos, nus, courbés, souffrant. Si menu que soit le croquis, sa force expressive est extrême. C'est exactement la même idée que Michel-Ange mûrit alors pour le tombeau de Jules II en tragiques figures de « *prigionieri* », dont l'un, qui est au Louvre, a même attitude, même expression : âme accablée dans un corps tourmenté.

Lequel, des deux créateurs, a conçu le premier cet admirable motif expressif et plastique de l'art moderne ? Il y a dans le *Codice Atlantico* un devis détaillé de dépenses pour le tombeau projeté du maréchal Trivulce. On peut le dater, avec Luca Beltrami, de 1507 environ. Dans les testaments qu'il fait à partir de cette date le maréchal ne parle plus du tombeau, dont il confiait jusque-là l'érection à ses héritiers. C'est donc qu'il y veille lui-même, de son vivant. Or il y avait déjà deux ans que Michel-Ange avait reçu de Jules II la commande du tombeau pontifical à ériger dans le chœur de la nouvelle basilique de Saint-Pierre et que, dans son enthousiasme, il avait esquissé son premier projet, colossal. Les « *prisonniers* » lui donnent déjà son éloquence pathétique. Il y a cependant une raison de croire que, malgré la postériorité de date, l'idée de Léonard lui est propre et que les deux grands esprits se sont simplement rencontrés dans la vision du deuil que causerait au monde la mort de deux grands ambitieux. C'est qu'il a repris ce thème à propos de saint Sébastien.

Encore un beau thème de souffrance chrétienne, passionnément traité par tout le *quattrocento* en faveur des Confraternités, sous l'obsession des maladies et de la peste. On sait ce qu'en ont fait le Pérugin, Botticelli, Pintoricchio, et surtout le plus crispé, le plus tragique de tous, Mantegna : chez tous, le jeune chef de la cohorte prétorienne est nu, attaché à une colonne antique ou à un arbre mort ; il est percé de flèches ; il souffre. Mais chez tous, il reste beau : ce martyr est un héros et sa souffrance harmonie. Léonard s'est-il conformé à cette donnée ? Il avait dans son atelier, toujours d'après son inventaire manuscrit, huit dessins de *Saint Sébastien*. C'est beaucoup pour l'artiste qu'on croit hanté par une vision de grâce tendre ! Mais pouvons-nous juger de ce qu'ils étaient ? Il faut laisser de côté malgré Gerli, Müntz et même Muller-Walde, le dessin de l'*Ambrosienne* : ce supplicié manque vraiment d'accent. M. Luca Beltrami ne le mentionne même pas dans son catalogue de la collection, et il a raison. Il faut négliger aussi le *Saint Sébastien* boursouflé qu'on aperçoit sur un feuillet du *Codice Atlantico* : flagrante interpolation, comme les lignes manuscrites au-dessus. L'excuse de ceux qui les donnent, malgré l'évidence et depuis si longtemps,

à Léonard, c'est l'impossibilité que soient perdus les huit dessins de l'inventaire et la tentation de les retrouver. Or il y a un *Saint Sébastien* très beau, qui s'est longtemps dérobé aux recherches parce qu'il est presque effacé. Muller-Walde l'a découvert sur un feuillet de la Galerie de Hambourg. Les figures géométriques qui strient sa silhouette presque évanouie, le dessin incisif, spontané, interrompu par les « laissés » familiers à Léonard, semblent bien garantir son authenticité. Le saint est tordu sur lui-même par la douleur, tous ses muscles sont contractés, son visage est levé vers le ciel.

Mais ce qui frappe, c'est que *Captif* ou *Saint Sébastien* rappelle de très près un petit chef-d'œuvre antique, un des rares avec la colossale frise de Pergame, avec le *Laocoön* et quelques autres œuvres profondément remuées, où l'art gréco-romain exprime la souffrance, la vraie, celle qui crispe le corps et la face : la célèbre cornaline des Médicis. Le Silène vaincu, Marsyas, est là, attaché et courbé en même



FEUILLET DE DESSINS, PAR LÉONARD DE VINCI
(A GAUCHE : ESCLAVES OU PRISONNIERS
POUR LE MONUMENT DU MARÉCHAL TRIVULCE)
(Bibliothèque royale, Windsor.)

silhouette. Il attend le supplice auquel l'a condamné Apollon : être écorché comme un lapin! Or la cornaline, qui fut connue de tous les artistes en relations avec la cour médicéenne, par exemple de Michel-Ange à Florence entre 1492 et 1506, l'a été certainement aussi de Léonard, assez familier de Laurent pour que celui-ci, au dire de l'Anonimo, l'envoyât, nouvel Apollon, présenter au duc de Milan une lyre d'argent « dont il jouait d'une manière

unique ». Ce n'est qu'une hypothèse, avouons-le. Il serait intéressant que le premier des grands artistes modernes se fût inspiré pour la souffrance chrétienne, à propos d'un saint ou d'une figure funéraire, d'une œuvre où l'art antique célèbre la « passion » du plus vil des dieux. Il a d'ailleurs repris à son compte une autre audace, assez commune dans l'iconographie religieuse de la Renaissance : il semble, en effet, acquis qu'il avait peint dans la lunette au-dessus de la porte principale de l'église Sainte-Marie-des-Grâces à Milan,

la Vierge en gloire. Or, près de son assomption extasiée, voici saint Pierre de Vérone, une main sur son cœur et... la hache plantée dans le crâne !

A-t-il été plus loin ? A-t-il gravi le *Calvaire* ? On est tout d'abord tenté de croire que le peintre des *Madones* et de la *sainte Anne* n'en a pas dépassé le pressentiment, fixé dans la *Cène* sur le visage et dans le geste découragé du Christ avec un sens dramatique poignant. Pas de *Crucifixion* dans son œuvre, pas de *Déposition de Croix*, pas de *Pietà*, pas de *Mise au tombeau*. Dans deux de ses *Prophéties* il s'élève même contre la représentation du crucifix, où les sculpteurs modernes clouent et reclouent sans cesse « le Sauveur ». Et il est le seul, à l'époque où travaillaient le



TÊTE DE CHRIST POUR UN « ECCE HOMO »
DESSIN AU CRAYON
PAR LÉONARD DE VINCI
(Académie des Beaux-Arts, Venise.)

Pérugin, son camarade d'atelier, Raphaël, Michel-Ange ! Ce peintre de sujets chrétiens ne sent pas le génie douloureux du christianisme. Voilà les apparences. Faut-il s'y tenir ? Dans le précieux inventaire de son atelier on découvre avec étonnement une *Passion* « in forma », c'est-à-dire en moulage. Il n'est pas du tout certain qu'elle soit d'un autre, puisque les œuvres cataloguées par lui, les saints Jérômes, les saints Sébastiens, les multiples têtes de vieillards, sont de lui-même ; et nous savons au surplus, par les témoignages de Vasari et de Lomazzo, qu'il modelait. Si elle n'est pas de sa main, tout au moins avait-il chez lui sous les yeux, en formes vraiment concrètes, l'épisode

le plus douloureux du drame chrétien. Le même inventaire signale d'ailleurs dans l'atelier une « tête de Christ dessinée à la plume ». Impossible de supposer une préparation pour la figure du Christ de la *Cène*, puisqu'elle est seule ; il y aurait avec elle les préparations des figures des Apôtres, conçus en même temps et en fonction d'un ensemble fortement lié. Il est très probable que c'était un Christ souffrant. Or l'Académie de Venise possède un impressionnant dessin à la mine d'argent pour un *Ecce Homo*. Il n'est pas plus signé que les autres dessins de Léonard, et la technique seule, avec l'esprit et le goût, peuvent décider sur l'authenticité. Ni Müntz, ni l'hypercritique Berenson, ni Malaguzzi, ni Poggi, n'hésitent, ni l'éditeur de la *Raccolta di disegni della R. Accademia di Venezia*. Les hachures sont bien posées de gauche à droite et de haut en bas, et les yeux profonds sont noyés dans cette ombre humide que nous connaissons bien. Sous la couronne d'épines l'expression de souffrance est très poussée : la tête se penche, le front se plisse, les sourcils se contractent et la bouche entr'ouverte laisse échapper un cri. On aperçoit sur l'épaule la main crispée d'un bourreau qui empoigne une boucle de cheveux. Qui donc aurait pu, en imitant, faire quelque chose d'aussi créé ?

Le martyre du Crucifié nous amène ainsi à la Mort. C'est une des réalités de la vie, et la plus obsédante. Léonard a-t-il été le réaliste qui la regarde en face, ou l'a-t-il voilée ? Au dire d'Eugène Müntz « il a horreur des souvenirs de la mort », et son œuvre est toute « clarté, santé et joie ». Cependant, cherchons. Il n'a pas redouté la vue ni même le contact du cadavre. A la fin de 1479, après la conjuration des Pazzi, il accepte comme Botticelli en 1478 de peindre sur le mur du Palais du Podestat, en exemple public, le criminel d'État assassin de Julien de Médicis, Bernardo di Bandino Baroncelli, pendu ! On ignore si la fresque a été exécutée, mais on connaît le curieux dessin à la plume de l'ancienne collection Bonnat, qu'accompagnent sur le feuillet des indications pour le costume et le coloris. C'est bien un horrible pendu, raidi



BERNARDINO BARONCELLI
SUPPLICIÉ
DESSIN A LA PLUME
PAR LÉONARD DE VINCI
(Musée du Louvre.)

comme une barre au bout de la corde. Les méplats des joues sont rentrés, les yeux caves sont remplis de ténèbres, le profil s'est desséché et la tête se porte en avant : aucun souci d'arrangement dans cette leçon pour la foule. Il faut qu'elle soit brutale, qu'elle ait cette « aspra definitione » qu'il conseille d'éviter dans le contour des beaux visages vivants. Dira-t-on que l'œuvre est née d'une commande, non de sa sensibilité spontanée ? Mais c'est lui qui plus tard à Milan, selon Lomazzo, ira assister aux exécutions capitales : moins sans doute par désir d'émotions morbides que par curiosité scientifique, pour

étudier les spasmes de l'agonie et les dernières réactions des organes, même des yeux et des cils, dans la mort violente.

Ces suppliciés, on les envoyait peut-être aux hôpitaux côté à côté avec les malades trépassés. Léonard les a suivis jusque-là. Sans doute c'est encore la passion de savoir qui l'y conduit, comme elle y conduira Michel-Ange et, en général, cette « seconde » Renaissance à laquelle Ruskin et tous les Préraphaélites ont reproché le péché de science. Chercher dans



ÉTUDES D'ÉGORCHÉS
DESSIN À LA PLUME PAR LÉONARD DE VINCI
(Bibliothèque royale, Windsor)

la mort, sur le mort, le secret des mouvements de la vie ! A Milan il se propose d'acheter, avec l'argent qui vient de lui rentrer, un crâne ; et la petite scie en os finement dentelée dont il projette aussi l'emplette dit peut-être l'usage qu'il en veut faire. Ces funèbres objets ne sont sans doute que des « instruments de travail » ; mais il y a des associations d'idées qui se forment en nous, malgré nous, avec l'attraction spontanée des aimants. On ne peut s'empêcher de se souvenir que ce savant moderne, sortant de l'atelier où figurait ce crâne, allait se faire dire pour six sous la bonne aventure ! Comment éviter le pittoresque qui répugne à l'histoire si ce nouveau Faust, qui du reste « attendeva massimamente a l'alchimia », nous conduit lui-même du

laboratoire à l'antre de la sorcière? On sait qu'à partir de 1506, étudiant l'anatomie avec Marc Antonio della Torre, lecteur à Pavie, il retouchait à la plume d'après les dissections les dessins à la sanguine qu'il faisait. Certaines de ses études anatomiques sont évidemment un moyen, non une fin: s'il scrute les arcanes de l'organisme humain, c'est pour mieux modeler ses formes; s'il établit solidement la structure interne, c'est pour la recouvrir plus sûrement de la lente dégradation des ombres, de la plénitude de la chair. La *Joconde* est ainsi faite. Mais d'autres études, celles de la Bibliothèque de Windsor par exemple, révèlent une autre tendance: une sorte d'esthétique



LES MAUVAISES PENSÉES, DESSIN À LA PLUME PAR LÉONARD DE VINCI

(Christ Church College, Oxford.)

spéciale du muscle à nu, recomposé après l'analyse dans son élasticité vivante par un dessin qui veut mettre en œuvre toute sa souplesse. Ces écorchés à vif nient à leur façon la Mort et sa laideur.

Voilà comment c'est lui qui a donné, pendant son séjour à Milan entre 1483 et 1499, les plus saisissantes figures macabres qu'il y ait dans l'art du *quattrocento*. Il ne s'agit plus de dessins anatomiques du squelette ou de l'écorché, mais de pures œuvres d'art où frémît le mouvement. Ce sont deux dessins allégoriques sur des feuillets que conserve la Bibliothèque de Christ Church College à Oxford: l'un est « *Mal Pensiero* », l'autre « *Invidia* ». Là deux femmes chevauchent une sorte de porc immonde, et la Mort les suit

avec la faux et le tablier, en ricanant. Ici une horrible vieille aux seins pendents, l'Envie, chevauche la Mort (« fassi calvacare la Morte »). L'allégorie est compliquée, et, comme le texte qui l'accompagne, révèle un reste d'esprit médiéval chez le plus moderne des artistes de la Renaissance. Mais ces deux effigies de la Camarde sont certainement les plus belles de toutes. Elle va, légère sur ses os secs, en vive allure. L'artiste qui a étudié toute sa vie le mouvement ne l'a jamais fait plus aisément, plus souple. Le dessin est incisif. Avec cela il laisse aux articulations ces « laissés » comme disaient nos ateliers du XVIII^e siècle, qui s'entendaient au jeu des jointures. Quelle différence de cette marche rythmée avec le désopilement de la Danse macabre à la Chaise-Dieu ou les saccades de celles d'Holbein ! Jamais on n'a doté la Mort d'une vie aussi naturelle.

Mais d'où vient à Léonard cette familiarité avec le lugubre personnage ? Il n'y avait pas là de quoi rebuter le Florentin, qui avait pu voir à Florence le squelette déambuler en pleine rue, comme cela eut lieu pendant le carnaval de 1511. Le *Trionfo della Morte* est devenu aussi un lieu commun chez les commentateurs et illustrateurs de Pétrarque. Mais c'est en Lombardie probablement, durant son premier séjour, qu'il exécute ces curieux dessins, puisque c'est alors que l'allégorie chère au More et à sa cour hante son esprit. Or la sinistre figure peuplait les *Danses macabres* de l'Italie lombarde dans les cloîtres de Verbano, de Clusone, de Pisogne, dans tout le Tyrol italien, sur les routes qui viennent d'Allemagne ou de France et apportent à Milan l'art pathétique du Nord. Léonard, imprégné du Septentrion, a rencontré cette évadée de l'iconographie du Moyen Âge et l'a prise au service de sa pensée. Les *Prophéties* elles-mêmes, qui sont de l'humour, font quelquefois lever à l'horizon des visions fantastiques où l'on entrevoit un reflet des *Résurrections* sculptées sur nos portails gothiques ou peintes sur les miniatures des *Trionfi*, et du « *Ballo della Morte* » : « I morti usciraño di sotto terre e coi loro movimēti caccieranno dal mondo innumerabili creature umane. »

Ne modifions pas l'idée que depuis quatre siècles on se fait communément de Léonard. Avouons seulement qu'elle est un peu générale : elle laisse échapper certains traits plus cachés de son génie. Il vaut la peine de les grouper sans en exagérer le relief ni fausser, en sens contraire, la grande physionomie qu'il ne s'agit que de retoucher légèrement. Les œuvres sur lesquelles nous le jugeons surtout, *Monna Lisa*, *Sainte Anne*, *Saint Jean-Baptiste*, sont de la dernière partie de sa vie et appartiennent à la catégorie la moins riche : les peintures. Mais il a abordé en passant tous les sujets, tous les modes de sentir, tous les aspects de la vie, son déclin comme sa fraîcheur, les états de crise, la douleur, la laide mort. Par là ce solitaire se révèle une

fois de plus un inassouvi, donc un universel. Et l'art suit l'inspiration. Il n'a pas pratiqué que la courbe, expressive de l'élasticité de la jeunesse, ou les dégradations insensibles du modelé moelleux. Son dessin se plie à toutes les façons d'être : il est tendu chez le pendu, bâtonné dans le squelette ; il grave sur le parchemin d'un vieux visage, il se contracte dans la souffrance ; et le modelé saute sans regret des cavités aux saillies sur le corps usé d'un vieil ascète. Comme Léonard est plus large que le néo-platonicien Alberti, pour qui laideur et obscénité sont synonymes ! Il dépasse même Raphael, malgré la *Cécité d'Elymas* sur le carton de Londres ou la *Mort d'Ananias* sur la tapisserie du Vatican, et Michel-Ange, malgré le squelette du ressuscité dans le *Jugement dernier*. C'est qu'il est peu humaniste. Il a même horreur de l'humanisme. Ce Florentin de 1452, si proche déjà de notre sensibilité, tient encore au Moyen âge par plus d'un lien. Eugène Müntz, selon sa douce manie, essaie de le tirer insensiblement vers l'antique en invoquant ses emprunts aux statues et aux camées. Il aurait pu en citer beaucoup plus. Mais à quoi bon ? Ils ne changeront rien à ce fait évident : Léonard reste étranger à l'esprit même de la plastique antique, qui aima, non pas exclusivement, mais par-dessus tout, la beauté formelle, saine et sereine, resta sur le seuil de la vie intérieure et (sauf quelques exceptions) n'affronta le pathétique que pour l'envelopper de réserve. Mais lui, « la pittura », écrit-il, « abbraccia e contiene in se tutte le cose ». Décidément, il n'est pas un classique apollinien comme Müntz les aimait.

Mais il est naturel que notre esprit paresseux retienne surtout de lui ce qui le flatte : grâce suave, sourire d'effet mystérieux obtenu par une technique

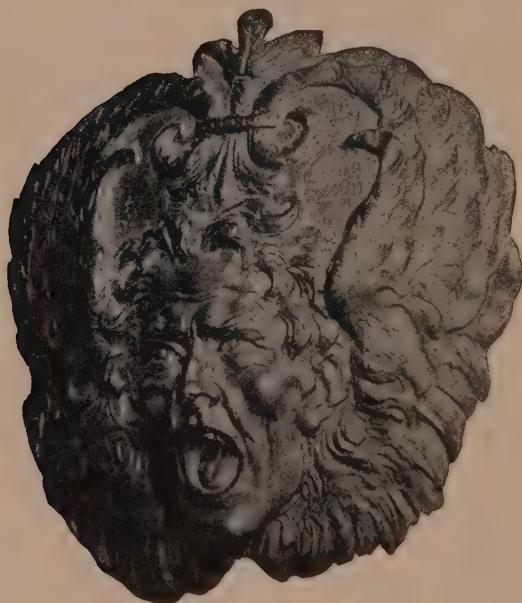


L'ENVIE, DESSIN A LA PLUME PAR LÉONARD DE VINCI

(Christ Church College, Oxford.)

veloutée... Les œuvres qui nous les offrent sont importantes, de travail poussé ; ce sont des tableaux. Ils ont été faits pour les autres, c'est-à-dire en définitive pour nous, tandis que la plupart des œuvres que nous avons étudiées n'étaient que pour lui, ou du moins sont restées à la merci de feuilles volantes ou dans l'intimité de manuscrits hermétiques. Et surtout ils expriment, non des crises, des accidents, mais des états familiers ou durables. Or il nous le rappelle lui-même : « Quella cosa e più nobile che ha più eternità ! » Quoi qu'en aient dit en effet Romantisme et Impressionnisme, l'art qui retient et qui reste, c'est celui qui cherche dans l'âme, dans les formes vivantes et dans les choses, l'universel et le permanent.

RENÉ SCHNEIDER



TÊTE DE MÉDUSE
DÉCORANT LA GUIRASSE DU BUSTE DE JULIEN DE MÉDICIS
PAR VERROCCHIO
(Collection Gustave Dreyfus, Paris.)



LINTEAU DÉCORATIF EN GRÈS ROUGE PROVENANT D'ANGKOR
ART KHMER, XI^e SIÈCLE
(Musée Guimet.)

SUR QUELQUES SCULPTURES CAMBODGIENNES

GRÂCE à des remaniements récents, les sculptures khmères du Musée Guimet ont été rendues plus accessibles au grand public. Elles occupent maintenant une salle spéciale. La présentation de chaque pièce a été étudiée avec soin. Ainsi mis en valeur, ces statues et ces bas-reliefs contribueront mieux qu'ils ne l'ont fait jusqu'ici à la connaissance d'un art sur lequel planent encore bien des doutes et des incertitudes. Cet ensemble, déjà remarquable, s'est dernièrement accru de sept nouvelles pièces offertes au Musée par le Gouvernement général de l'Indo-Chine¹. Le fait a son importance. Depuis les missions Delaporte et Aymonier aucune collection d'art cambodgien n'est venue enrichir nos musées nationaux. En outre, il s'agit d'œuvres de valeur. L'événement, sans doute, ne passera pas inaperçu dans les milieux où la plastique indienne commence à exercer son emprise, et c'est dans cette pensée que nous avons rédigé la présente notice pour les lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*.

*
* . *

La pièce la plus importante de la nouvelle série est un monument en forme

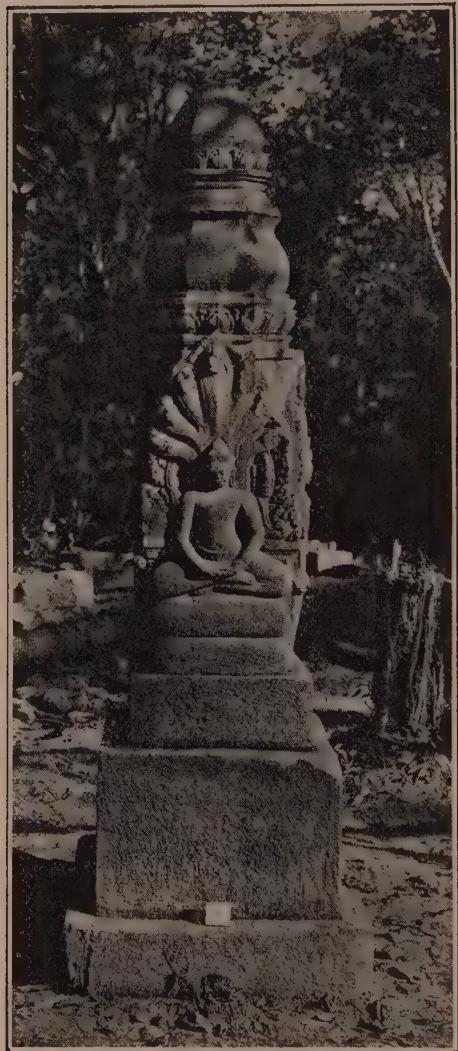
1. Voir, à ce sujet, *Exposition coloniale de Marseille (1922) : L'École française d'Extrême-Orient* ; Hanoï, 1922, p. 43.

de borne quadrangulaire, taillé dans un grès rosâtre et orné sur ses quatre faces de bas-reliefs. Il fut trouvé en janvier 1921 dans la forêt de Phnom-

Srok, au nord d'Angkor, grâce aux indications fournies par un bonze de la région. Sa découverte amena celle de trois autres monuments du même type dont les fragments gisaient alentour, à moitié enfouis sous terre, dans un inextricable fourré. Le site est désert. Aucune tradition locale ne s'y rattache et rien ne permet de supposer que des édifices en pierre ou en brique y aient jamais existé.

Depuis quand ces monuments se trouvaient-ils abandonnés en pleine brousse ? Y furent-ils transportés à une époque de troubles religieux, et, dans ce cas, s'agissait-il d'une expulsion brutale ou d'un acte de pieux sauvetage ? Ce qu'il y a de certain, c'est que les quatre bornes portent des traces de mutilation volontaire. Fort heureusement, on a pu en reconstituer trois avec les morceaux déterrés, mais on n'a pas retrouvé le sommet de la quatrième.

Bientôt après leur découverte, les sculptures furent transportées à Angkor, au dépôt de l'École française d'Extrême-Orient. L'une des quatre bornes fut expédiée à la fin de l'année en France pour figurer à l'Exposition coloniale de Marseille. Pendant l'été et une partie de l'automne de 1922 on a pu l'admirer



MONUMENT BOUDDHIQUE EN GRÈS
(LE BOUDDHA EN MÉDITATION)
ART KHMER, X-XII^e SIÈCLE¹
(Musée Guimet.)

dans le jardin de la section indo-chinoise, au pied du somptueux pavillon

1. Photographie prise, ainsi que la suivante, dans la brousse de Phnom-Srok lors de sa découverte en janvier 1921.

d'Angkor-Vat. Elle se dressait au bord d'une pelouse verte, et la lumière crue et intense du Midi, loin de lui nuire, faisait ressortir la finesse et la fermeté de ses reliefs. Après la clôture de l'Exposition elle fut remise au Musée Guimet, où elle occupe une place d'honneur dans la nouvelle salle indo-chinoise installée avec le concours de l'École française d'Extrême-Orient.

« Monument en forme de borne ». avons-nous dit. La définition n'est pas des plus précises. Le vocabulaire de l'art khmer est-il encore si peu au point que nous ne puissions proposer de terme moins vague ? Le fait est que les « bornes » de Phnom-Srok posent à un archéologue consciencieux des problèmes qu'il s'agit d'étudier de près. D'abord, quelle est exactement leur origine au double point de vue de la forme et de la destination cultuelle ? Procèdent-elles du stûpa¹ ou du linga², ou des deux à la fois ? Furent-elles introduites au Cambodge par des brahmanes ou par des adeptes du bouddhisme ? Aucun de ces monuments ne paraît appartenir aux premiers siècles de l'art khmer où l'influence de l'Inde du Sud se faisait si nettement sentir. Par contre, leur style et l'esprit de leur ornementation permettent de les attribuer sans hésitation à l'époque classique d'Angkor. Elles dateraient donc, pour la plupart, du IX^e-XII^e siècle.

Si nous sommes réduit à des hypothèses quant à l'origine de ces mysté-



MONUMENT BOUDDHIQUE EN GRÈS

(LE DIEU LOKEÇVARA)

ART KHMER, X-XII^e SIÈCLE

(Musée Guimet.)

1. Monument du culte bouddhique en forme d'hémisphère ou de cloche,
2. Emblème du dieu Çiva.

rieuses bornes, le problème de leur affectation rituelle se présente sous un jour moins incertain. Un texte sanskrit récemment déchiffré par M. Louis Finot sur l'un de ces monuments nous apprend qu'il fut érigé par un fervent bouddhiste désireux de se retirer du monde et de vivre dans la solitude des forêts, « tel un éléphant libéré de ses entraves ». Pareille décision ne va pas sans un acte éclatant de charité. Aussi le futur ermite renonce-t-il à ses rizières, à ses esclaves et à son argent en faveur de Prajnâpâramitâ, la divinité de la Sagesse Suprême dont nous croyons reconnaître l'image sur l'une des faces du monument. En d'autres termes, il s'agit d'une fondation religieuse dont les véritables bénéficiaires étaient sans doute les prêtres chargés de l'entretien du sanctuaire. On peut en conclure que les quatre bornes de Phnom-Srok étaient destinées, elles aussi, à perpétuer le souvenir d'une œuvre pieuse et que, confiées à la garde de religieux bouddhistes, elles recevaient un culte régulier.

Nous avons déjà fait allusion à l'habileté technique avec laquelle sont exécutés les plus menus détails de notre monument. L'artiste — on le devine — s'était conformé à une multitude d'indications iconographiques très précises et il mit tous ses soins à tailler dans la pierre friable ces images à bras et à têtes multiples qu'il eût été bien plus facile de peindre sur des *olles* ou de ciseler en bronze.

Quelles sont les quatre divinités que l'on voit sur les quatre faces du monument, encadrées de rinceaux pointus et agités comme des flammes ? L'une d'elles est vite nommée, car on y reconnaît sans peine le Bouddha en méditation, assis sur les replis du serpent légendaire Muchilinda. Quant aux autres, nous ne pourrions tenter leur identification qu'à la suite d'un long exposé iconographique, ce qui dépasserait de beaucoup les limites assignées à cet article. Elles appartiennent toutes les trois au bouddhisme du Nord connu sous le nom de Mahâyâna, ou Grand Véhicule, et dont l'influence dans l'ancien Cambodge paraît avoir été plus profonde et durable que l'on ne l'avait admis jusqu'à présent.

Il convient cependant de dire quelques mots sur ce dieu au diadème fleuronné qui tient dans l'une de ses quatre mains, à hauteur de l'épaule, un rosaire disposé en cercle. Nous y voyons une représentation de Lokeçvara, le « très grand et très puissant Seigneur du Monde ». Le culte de ce bodhisattva¹ miséricordieux, si populaire au Tibet et en Asie centrale, s'est répandu de bonne heure en pays khmer où il connut, avant l'introduction du bouddhisme de Ceylan, une époque de vogue et de dévotion réelles. Son

1. Les bodhisattvas sont des êtres d'essence supérieure appelés à devenir des Bouddhas dans leur prochaine réincarnation. Cette même définition s'applique au prince Siddhârtha qui devint le Bouddha Çâkyamuni.

rôle dans l'imagerie religieuse du Cambodge est des plus considérables, et il serait temps peut-être que des indianistes experts dans l'étude de l'art mahâyânistre se consacraient au classement et à l'identification de ses nombreuses images. Ces recherches sans doute en entraîneront d'autres, et il en résultera des problèmes complexes, dont la solution ne sera souvent que provisoire.



BOUDDHA ASSIS EN MÉDITATION SUR LE SERPENT NÂGA
STATUE EN GRÈS, ART KHMER, XII^e SIÈCLE
(Musée Guimet.)

On a cru pendant longtemps que les idoles du Cambodge, malgré leur grand nombre, ne représentaient en somme que quelques types nettement fixés, fort faciles à définir et se répétant à l'infini. C'était l'âge d'or de l'iconographie khmère.

A côté du monument de Phnom-Srok, si intéressant pour l'étude du Mahâyâânisme au Cambodge, un grand linteau en grès rose provenant

d'Angkor nous offre un bel exemple de sculpture décorative khmère. La dalle a 1^m70 de longueur sur une hauteur de 0^m75. Autrefois, soutenue par deux pilastres, elle ornait l'entrée d'un temple. Comme tous les linteaux de ce type, elle ne faisait pas corps avec l'architecture. Ce n'était qu'une pièce de revêtement qui ne supportait aucune charge et dont la pose exigeait un agencement spécial¹.

Le rôle essentiellement décoratif de ces linteaux, monolithes pour la plupart, permettait au sculpteur de donner libre cours à sa fantaisie. Aussi la surface de la dalle disparaît-elle d'habitude sous une vigoureuse poussée de motifs ornementaux. Parmi ces motifs, c'est le rinceau qui prédomine. Frondaisons pléthoriques, mais non désordonnées, où les feuilles obéissent aux lois de la symétrie et du rythme et où les tiges, robustes et gonflées de sève, dessinent des courbes puissantes et harmonieuses. Parfois ces tiges se joignent sous les crocs d'un mascaron vorace qui occupe le centre de la composition, ou bien elles sortent de la gueule béante de monstres marins sculptés en bas du panneau. Aux rinceaux s'associent souvent des éléments empruntés à l'orfèvrerie : torsades et glands de perles, pendeloques, médaillons en filigrane, fleurettes, rosaces, etc., et dans certains linteaux la richesse de ces détails est telle, que l'on songe à quelque parure royale fidèlement copiée dans la pierre. Rarement aussi il y manque la figurine d'un dieu debout ou accroupi sur un éléphant tricéphale ou sur une autre monture fabuleuse, et dont la présence vient rappeler, fort à propos, que nous avons affaire à une sculpture à programme religieux.

Dans le cas de notre linteau, l'idole minuscule exécutée en relief de forte saillie au milieu de la dalle représente Çiva. Fièrement campé sur le dos du taureau Nandin, le dieu entoure de son bras le corps gracile de Pârvati, son épouse. Le groupe, emprunté à la statuaire de l'Inde du Sud, se rencontre fréquemment dans l'art khmer ; il témoigne de l'attrait poétique exercé sur les Cambodgiens par les belles légendes himalayennes du civaïsme.

Il est difficile de se prononcer d'une façon définitive sur l'époque à laquelle fut sculpté le linteau ; nous croyons y reconnaître une œuvre du xi^e siècle.

* * *

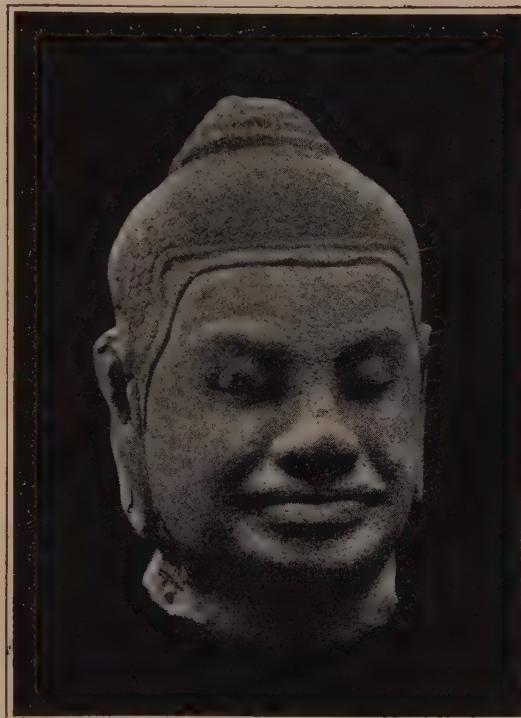
Le pèlerin chinois Hiuan-Tsang qui visita l'Inde vers 630 de notre ère déclare avoir vu dans la plaine du Gange inférieur, au pays de Magadha, l'étang du roi des dragons Muchilinda, dont l'eau « était de couleur noir bleu et

1. Une description détaillée des linteaux khmers a été faite par E. Lunet de Lajonquière dans son *Inventaire descriptif des monuments du Cambodge*, Paris, 1902, vol. I, p. LXXVIII et suiv. de l'introduction. Cf. aussi la belle étude de M. Henri Parmentier sur *L'Art d'Indravarman* dans le *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, t. XIX (1919).

avait une saveur particulièrement douce et agréable ». Et il répète à ce propos l'ancienne légende qui suit : « Il arriva un jour que le Bouddha s'assit au bord d'un étang et se plongea dans la méditation. Son corps était exposé aux pluies et aux ardeurs du soleil et aucun arbre ne se trouvait à proximité pour le protéger. Ce que voyant, le roi de l'étang, le nâga Muchilinda, sortit de l'eau. Il entoura le bienheureux de ses replis, et ses têtes multiples, en se joignant et en dilatant leurs capuchons, formèrent au-dessus de lui comme un parasol vivant. »

C'est probablement au Magadha qu'apparurent pour la première fois ces idoles qui représentent le Bouddha assis en méditation sur un nâga polycéphale. L'image a fait fortune, moins peut-être dans l'Inde même, que dans les pays de la péninsule indo-chinoise et surtout au Cambodge. Il se peut que des traditions locales aient contribué à la rendre particulièrement populaire. On sait le rôle important que tient le serpent nâga dans le folklore cambodgien ; il n'y a donc rien de surprenant dans le fait que son image se trouve, chez les Khmers, souvent associée à celle du Bouddha méditant.

La plus belle statue de ce type qui soit connue fut retirée des ruines du Bayon en 1913 par Jean Commaille, le premier conservateur d'Angkor. Elle se trouve actuellement au Musée Albert Sarraut à Phnom Penh. Celle qui vient d'entrer au Musée Guimet ne dépasse pas le niveau d'une production médiocre. Peut-être est-ce là une de ces nombreuses images bouddhiques qui furent sculptées au XII^e siècle sous le règne de Jayavarman VII, l'un des derniers grands rois d'Angkor.



TÊTE DE BOUDDHA EN MÉDITATION
GRÈS, ART KHMER, XII^e SIÈCLE
(Musée Guimet.)

* * *

On serait tenté d'attribuer à la même époque une grande tête en grès

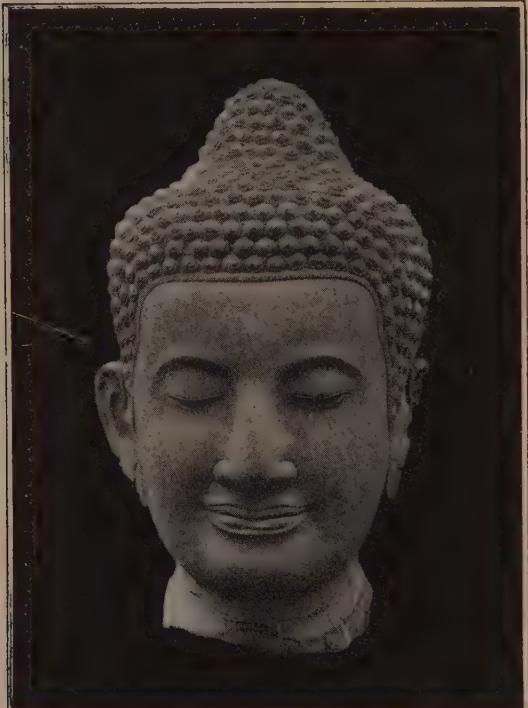
blanchâtre qui a dû appartenir à un Bouddha assis en *dhyāna-mudrā* (pose de la méditation) et que nous croyons exécutée à la façon d'un portrait, d'après un modèle. Ce n'est pas avec des « mesures canoniques » qu'on sculpte des masques humains, où chaque pli prend l'importance d'un trait psychologique observé sur le vif. Cette tête, au *facies* empâté par la graisse et au sourire si fin, si détaché des choses de ce monde, tête de vieillard sans doute, paraît résumer et exalter les dernières étapes d'une vie. Elle a la

sérénité grave des masques mortuaires et aussi quelque chose de leur implacable réalisme. Aussi hésite-t-on à reconnaître dans ce fragment de sculpture l'œuvre d'un simple tailleur de pierre formé dans la pratique d'une imagerie conventionnelle. Dans l'art khmer, tout comme dans l'art indien, la personnalité de l'artiste tient peu de place ; elle ne s'y manifeste que dans des cas très isolés et jamais, dirions-nous, d'une façon consciente. Mais, quelque rares que soient ces exceptions, elles existent quand même, elles méritent d'être étudiées, et les historiens d'art ont le devoir d'en tenir compte.

Il est à craindre que le personnage portraituré dans cette admirable tête ne reste pour nous une insoluble énigme. Les

stèles d'Angkor mentionnent bien de temps à autre un souverain représenté à titre d'apothéose sous l'aspect d'un dieu, mais il n'est jamais question d'un prince ou d'un religieux qu'on aurait songé à glorifier en lui prêtant les signes corporels d'un Bouddha. Le cas paraît unique dans l'histoire de la statuaire khmère.

Il est intéressant de rapprocher de cette tête, si individuelle et si expressive, une autre tête de Bouddha appartenant au même ensemble de sculptures et qui présente, elle, tous les caractéristiques d'un type idéalisé selon un canon rigoureux.



TÊTE DE BOUDDHA (TYPE STYLISÉ)
GRÈS, ART KHMER, XII^e SIÈCLE
(Musée Guimet.)

D'où viennent-elles, ces mesures et ces proportions ? Faut-il y voir une nouvelle preuve de l'influence indienne sur l'art khmer, influence toujours si commode à invoquer et qui, cette fois, se serait manifestée sur le tard, vers le XIII^e siècle, à une époque où les maîtres d'Angkor avaient déjà atteint leur pleine maturité ? Nous ne croyons pas que cette hypothèse soit la bonne. Pourquoi, en effet, ne pas admettre qu'il y eut, au sein même du peuple khmer, des artistes capables de concevoir un idéal de beauté plastique ?

Personne ne conteste les liens qui unissent l'art du Cambodge à l'art hindou, mais on risque fort de s'engager dans une fausse voie en voulant prouver que les Khmers, artisans habiles mais peu inventifs, n'ont travaillé que d'après les règles exposées dans les *Cilpa Câstra*¹. Dans l'Inde même ces préceptes artistiques, bien que connus par un grand nombre de bronziers, de peintres et de tailleurs d'images, ne furent pas appliqués d'une façon constante, et les cas qui confirment la règle y sont peut-être moins nombreux que les soi-disant exceptions. Les échelles de proportions se transmettaient d'atelier à atelier ; c'étaient plutôt des dialectes qu'une langue. Quoi qu'on en dise, il n'y a pas eu dans l'Inde, et, à plus forte raison, dans les pays de civilisation indienne, de règles universelles suivies par les artistes de toutes les écoles, et le sanskrit est resté sans parallèle dans le domaine de l'art plastique.

Notre série se termine par deux têtes dont la provenance ne nous est pas



TÊTE DE « DÉVA »
GRÈS, ART KHMER, X-XI^e SIÈCLE
(Musée Guimet.)

1. Cf., à ce propos, *Art et Anatomie hindous* par Abanindranath Tagore, Paris, éd. Bossard, 1921, et G. Groslier, *Recherches sur les Cambodgiens*, Paris, 1921, p. 245. Le rôle attribué par ces deux auteurs aux *Cilpa Câstra* nous paraît sensiblement exagéré. L'observation rigoureuse de ces règles ne se manifeste que dans quelques écoles de l'Inde du Nord, à une époque relativement récente, et dans l'art tamoul.

exactement connue, mais qui se trouvaient toutes les deux au dépôt d'Angkor-Thom avant leur envoi en France.

L'une de ces sculptures représente un déva. Coiffé d'un diadème à rosaces et fleurettes, il a le *facies* typique des dieux khmers : lèvres larges et sinueuses, front droit aux méplats accusés, sourcils obliques, nez large aux ailes dilatées. Les yeux sont plutôt gravés au ciseau que sculptés, et leur insertion par rapport aux autres éléments du masque paraît hésitante. C'est là un trait caractéristique, qui se répète dans des milliers de sculptures khmères et qui donne à tant de faces divines ce regard étrangement lointain et vague. Nous n'insistons pas sur le modelé de la bouche. Tout a été dit sur le sourire d'Angkor, cette réédition asiatique du sourire d'Égine !



TÊTE DE DÉMON
GRÈS, ART KHMER, X-XI^e SIÈCLE
(Musée Guimet.)

dans son œuvre, évoquer la malice et les gestes drôlatiques des vrais *yakshas*. Son démon n'est qu'un génie qui rêve, et l'on y reconnaît à peine un proche parent de ces géants burlesques et farouches qui s'alignaient jadis, taillés dans des blocs pesants, devant les portes monumentales d'Angkor la Grande.

VICTOR GOLOUBEW

A PROPOS D'UNE RÉCENTE ACQUISITION DU MUSÉE DU LOUVRE

GILLOT ET WATTEAU



À récente acquisition, par le Conseil des Musées nationaux, d'un tableau de Gillot, *La Foire Saint-Germain*¹, a ramené l'attention sur cet artiste peu connu, dont le Louvre possédait déjà des dessins, mais dont aucun musée n'exposait de peinture d'une attribution certaine. L'influence considérable que Gillot exerça sur Watteau durant le séjour de ce dernier dans son atelier relevait jusqu'ici du domaine purement historique, à défaut de l'identification d'une œuvre comme celle-ci. Aussi l'entrée dans les collections de notre grand musée de cette toile importante, d'une authenticité indiscutable, doit-elle permettre dès à présent de retrouver d'autres œuvres de Gillot et de préciser le rôle qu'il eut dans la formation artistique de Watteau.

Gillot a emprunté le sujet de ce tableau à une pièce du répertoire des Comédiens italiens : *La Foire Saint-Germain*, comédie en trois actes de Regnard et Dufresny, dont la première représentation fut donnée dans la salle de l'hôtel de Bourgogne, le 26 décembre 1695. Une scène y avait été ajoutée qui faisait allusion à une « aventure du temps », un de ces faits-divers parisiens que les auteurs dramatiques de toutes les époques ne se sont jamais fait scrupule d'exploiter : deux dames s'étant rencontrées, chacune en son carrosse, dans une rue de Paris dont l'étroitesse empêchait les voitures de se

1. Nous nous permettons de renvoyer le lecteur à la notice que nous avons consacrée à ce tableau dans le numéro 10 de *Beaux-Arts* (1^{er} juin 1923), p. 152-154.

croiser, toutes deux se piquèrent de ne se céder le pas ni l'une ni l'autre, revendiquant chacune un droit de préséance qui lui interdisait de faire reculer son équipage. Boileau eût aimé pour ses *Embarras de Paris* cette affaire, que termina l'intervention d'un commissaire de police lequel mit les deux parties d'accord en les faisant reculer en même temps, chacune de son côté. Gillot a représenté cette « scène des carrosses » dans un cadre de maisons qui rappelle le décor de théâtre indiqué par le livret de la pièce. Au premier plan,



Phot. du service phot. des Beaux-Arts.

SCÈNE DE « LA FOIRE SAINT-GERMAIN », PAR CLAUDE GILLOT
(Musée du Louvre.)

deux valets, qu'on surnommait alors des « hâteurs » ou des « diligences », se rencontrent nez à nez, traînant chacun une de ces petites voitures dénommées « vinaigrettes », vêtus l'un de rouge et l'autre de jaune : Arlequin et Mezzetin, costumés tous deux en femmes, le premier masqué et en robe blanche bordée de galons roses qui laisse entrevoir son costume traditionnel, le second en robe orange à revers bleus s'ouvrant sur son classique vêtement noir, se tiennent debout dans chacun de ces petits véhicules et s'apostrophent avec violence ; au second plan, enfin, un commissaire à perruque et rabat intervient mollement.

Un dessin de Gillot, que M. Émile Dacier a retrouvé et identifié dans la collection de la princesse Murat¹, doit être considéré comme la première pensée de ce tableau, et c'est d'après lui que Jacques-Gabriel Huquier a gravé l'une des planches de son recueil intitulé *Le Théâtre Italien, livre de scènes comiques inventées par Gillot*; en pendant au nom du graveur on y lit la mention : « Gillot invenit ». Certains détails ont été modifiés par Huquier,



LA FOIRE SAINT-GERMAIN
GRAVURE DE J.-J. HUQUIER D'APRÈS UN DESSIN DE CL. GILLOT

qui a changé le décor, ajouté un personnage derrière la vinaigrette d'Arlequin et enjolivé de rideaux les deux petites voitures. Dans son exécution sèche et maigre cette gravure ne rappelle que de très loin le tableau du Louvre, dont la parfaite conservation laisse admirer la chaude tonalité de l'ensemble, traité dans une gamme de bruns dorés très frappante,

1. E. Dacier, *Une peinture de Claude Gillot au Musée du Louvre* (dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, juin 1923).

autant que la facture très soignée de certains détails et leur savoureux coloris.

A bien examiner cette toile, il apparaît vite que la question la plus intéressante qui se pose actuellement à son sujet est de savoir à quelle date elle a été exécutée. Jusqu'à présent, nous avons été les seuls à émettre, dès le premier jour, l'avis qu'elle avait dû être peinte dans les toutes premières années du XVIII^e siècle. Il nous semble indispensable de revenir aujourd'hui sur ce point et de fixer cette date par l'étude comparée de certaines peintures de Gillot et de Watteau. Cette étude nous permettra, d'abord, de mieux situer les unes et les autres de ces peintures, en ce qui est de leur chronologie, dans les œuvres respectifs de ces deux artistes, puis de préciser l'influence exercée par le maître sur l'élève, et, enfin, de restituer à Gillot une œuvre que l'on attribuait depuis longtemps à Watteau : *l'Arlequin empereur dans la lune* du Musée de Nantes.

*
* *

Un premier rapprochement s'impose à l'esprit entre la *Foire Saint-Germain* et un tableau de Watteau, de composition unique dans son œuvre : le *Départ des Comédiens italiens en 1697*, qui n'est connu que par la gravure de L. Jacob. Certaines similitudes de détails sont frappantes : le décor de maisons, traité de façon presque identique, avec la même raideur et la même perspective inflexible, et dont l'œuvre de Watteau n'offre aucun autre exemple aussi typique ; le personnage de Scaramouche, orné, dans le *Départ*, des mêmes moustaches en virgule que celui de la *Foire*, et surtout, la silhouette de magistrat, si élégante et si autoritaire, qui est vue de dos dans la toile de Watteau et rappelle étrangement celle du commissaire qui figure dans l'un des deux beaux dessins¹ de la collection Murat, non utilisé par Gillot pour l'exécution de sa toile. Par le choix du sujet, par l'emploi de certains personnages caractéristiques, par la ressemblance du décor, le *Départ des Comédiens italiens* révèle une influence très sensible de Gillot, en même temps qu'il permet de remarquer déjà, chez Watteau, cette habitude de composer un tableau avec des éléments d'emprunt de sources diverses qu'il développa de plus en plus.

Or, si l'on cherche à placer chronologiquement cette toile dans l'œuvre de Watteau, où elle ne peut être antérieure à 1705-1706 ni postérieure à 1716, date du retour à Paris des Comédiens italiens, — circonstance qui aurait pu fournir à Watteau l'occasion de la peindre, — le rapprochement précédent engage à penser qu'elle n'a pas été exécutée à une date très éloignée de la période où le jeune artiste travaillait chez le maître langrois. Quelle

1. Voir la reproduction de ce dessin dans l'article de M. E. Dacier cité plus haut.

distance entre ce *Départ*, où l'influence de Gillot est si forte, même à travers l'interprétation du graveur, et ces œuvres pleines de sensibilité et de charme personnel que sont *L'Amour au Théâtre français*, *L'Amour au Théâtre italien*, *Les Comédiens français* ! Cependant un détail très précis permet de resserrer la période durant laquelle cette toile a pu être peinte par Watteau et prouve qu'elle est certainement antérieure à 1713 : c'est que toutes les femmes qui, des fenêtres voisines de l'hôtel des comédiens, suivent la scène de leur



LE DÉPART DES COMÉDIENS ITALIENS
GRAVURE DE L. JACOB D'APRÈS A. WATTEAU

expulsion, sont encore coiffées de fontanges qui avaient complètement disparu à cette dernière date. Supposer que Watteau aurait, après 1713, continué de représenter cette coiffure démodée est aussi invraisemblable pour le *Départ* que ce le serait pour le dessin si connu du Louvre, *La Boutique d'un marchand d'étoffes*¹, où cette même fontange couronne le chef de la vendeuse, dessin qui a été incontestablement exécuté sous l'influence directe de Gillot, comme son pendant *La Boutique d'un perruquier*. Il est

1. Inventaire général, n° 33362.

donc infiniment probable que le *Départ des Comédiens italiens* n'a pas été peint par Watteau avant 1704-1705, date où il semble avéré qu'il était chez Gillot¹, et, en tout cas, au plus tard en 1712 : nous verrons tout à l'heure qu'il est même possible de préciser davantage et de dire que le *Départ* n'a pas été peint avant 1707.

Mais, réciproquement, on est logiquement amené à se demander, étant donné les ressemblances frappantes relevées entre le *Départ* et la *Foire Saint-Germain*, si ce dernier tableau n'aurait pas été exécuté par Gillot quand Watteau était probablement encore dans son atelier, c'est-à-dire vers 1707.

Le curieux détail de mode féminine que nous avons déjà signalé dans le *Départ des Comédiens italiens* apporte sur ce point un renseignement des plus intéressants. Dans la *Foire Saint-Germain* on voit, en effet, Arlequin coiffé d'une de ces fontanges qui furent à la mode depuis 1684 jusqu'en 1713. Durant un quart de siècle la fontange connut toutes les variations de la fantaisie féminine : d'un simple nœud de ruban sur le front, à l'origine, elle devint peu à peu un petit bonnet garni d'une haute passe faconnée en rayons qui dardaient vers le ciel ; pour plus de facilité, on imagina même, sous le nom de « commodes », d'en fabriquer qui se posaient sur la tête, comme les perruques des hommes, par le moyen d'une sorte de fond de bonnet appelé la « culbute », d'où pendaient des pattes flottantes dénommées « cornettes » ; une armature de fils de laiton soutenait, sur le devant, une haute passe de mousseline faconnée en rayons.

C'est de l'une de ces « altières fontanges », selon l'expression de Boileau, qu'est coiffé Arlequin, sous des habits de femme, d'abord dans la *Foire Saint-Germain*, ensuite dans un autre curieux dessin de Gillot, *Les Couches d'Arlequin*, qui représente aussi une scène de la Comédie italienne.² Si l'on fait la part de l'exagération obligée d'un costume de théâtre qu'on cherche à rendre comique, il faut reconnaître que l'élévation d'une pareille coiffure n'est pas exagérée dans l'un et l'autre document, puisque, au dire de Saint-Simon, elle arriva à mesurer plus de deux pieds de haut. Or les collections de gravures de modes publiées vers cette époque chez Bonnart, Trouvain, Mariette et Le Roux prouvent que les fontanges atteignirent leur plus grande hauteur avant 1710 : la *Distribution de pain au Louvre* d'A. Le Roux, et le *Concert de musique* de B. Picart, datées l'une et l'autre de 1709, en fournissent des exemples certains. On sait, enfin, comment la duchesse de

1. MM. E. Dacier et A. Vuafart, dans *Jean de Julienne et les graveurs de Watteau au XVIII^e siècle*, Paris, 1922, t. III, p. 90, disent qu'il se peut que cette scène ait été peinte par Watteau d'après un dessin de Gillot ».

2. Musée du Louvre ; n° 4195 de l'*Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles* de J. Guiffrey et P. Marcel, t. VI.

Shrewsbury, femme de l'ambassadeur d'Angleterre, entreprit de porter une coiffure basse lors de son arrivée à Paris, au début de 1713, et fut, du jour au lendemain, imitée par les femmes à la mode qui, selon l'expression de Saint-Simon, n'hésitèrent pas à se jeter alors « de l'extrémité du haut à l'extrémité du plat¹ ». Ici encore, par conséquent, ce détail d'histoire du costume, qui n'est pas négligeable, s'accorde parfaitement avec l'hypothèse d'une date voisine de 1707 comme celle à laquelle Gillot a pu peindre la *Foire Saint-Germain*.

C'est un document d'archives qui nous apporte la confirmation de cette



Phot. du Service phot. des Beaux-Arts.

LES COUCHES D'ARLEQUIN, DESSIN PAR CLAUDE GILLOT
(Musée du Louvre.)

hypothèse, document qui est publié depuis longtemps mais, chose curieuse à constater, semble avoir échappé à l'attention des érudits, et que nous avions remarqué au cours de recherches entreprises sur le tableau bien connu du Musée de Nantes, *Arlequin empereur dans la lune*, attribué jusqu'ici à Watteau. La comédie de Regnard et Du Fresny, *La Foire Saint-Germain*, représentée pour la première fois à l'Hôtel de Bourgogne le 26 décembre 1695, vit la suite de ses représentations interrompue par le renvoi des Comédiens

1. Saint-Simon, *Mémoires*, édition Boislisle, t. XXIII (1911), p. 285-286.

italiens en 1697. On a bien noté¹ que cette pièce fut reprise avec succès par la nouvelle troupe italienne un quart de siècle plus tard, le 15 décembre 1720, puis le 14 mars 1722²: on la faisait alors encore suivre de son ancien à propos, la « scène des carrosses ». Mais, ce que l'on a ignoré, c'est qu'elle avait été jouée dans l'intervalle et au moins dans deux théâtres forains de Paris.

On sait que, dès l'expulsion des Comédiens italiens, les entrepreneurs forains s'étaient regardés comme leurs héritiers de fait et de droit et s'étaient emparés de leur répertoire. Cette concurrence faite par eux à la Comédie Française provoqua entre les deux parties une longue série de procès et d'incidents divers qui se termina, en 1709, par la victoire de la Comédie Française. Parmi les directeurs qui, sous couleur de spectacles, montaient alors de véritables pièces, soit à la foire Saint-Germain, soit à la foire Saint-Laurent, se trouvait Jeanne Godefroy, veuve de Moritz von der Beek, dit Maurice, l'un des plus habiles forains de son temps. C'est chez la veuve Maurice, nous apprend Campardon³, que, le 1^{er} septembre 1707, à la foire Saint-Laurent, se transportèrent les commissaires du Châtelet, sur requête des Comédiens du roi, pour dresser constat d'un spectacle comprenant danses de cordes, sauteurs, etc., et la *Foire Saint-Germain*: laquelle comédie, précise le constat, est composée de « la plupart des scènes de la Comédie italienne qui a pour titre la « Foire Saint-Germain », lesdits fragments ayant néanmoins leur liaison et formant un sujet de comédie et une intrigue menée à sa fin... ». La « scène des carrosses » en faisait certainement partie, puisqu'elle était encore conservée, nous l'avons vu, treize ans plus tard: à plus forte raison à cette date de 1707, soit onze ans seulement après sa première représentation. D'ailleurs, la même année 1707, Dolet et La Place⁴, entrepreneurs à la même foire, jouaient également la *Foire Saint-Germain*. Ce double témoignage, resté inutilisé jusqu'ici, prouve bien que c'était la comédie de Regnard et Dufresny qui, en 1707, alimentait les spectacles forains où Gillot put la voir jouer.

De cette observation découlent plusieurs remarques qui permettent de mieux expliquer cette période de la vie de Gillot, si mal connue encore, où, d'après Caylus, il « s'était renfermé à représenter des sujets de la Comédie

1. E. Dacier, *op. cit.*

2. D'Origny, *Annales du Théâtre Italien*, 1788, t. I, p. 68; Parfaict, *Dictionnaire des théâtres*, t. VII, p. 529. — Cette comédie resta d'ailleurs au répertoire une partie du XVIII^e siècle.

3. E. Campardon, *Les Spectacles de la Foire*; Paris, 1877, t. II, p. 117-119. Campardon commet ici une erreur en croyant qu'il s'agit de la *Foire Saint-Germain* de Dancourt, pièce en un acte, en prose, dont la première représentation fut donnée le 19 janvier 1696.

4. Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, t. I, p. 67.

italienne ». A constater l'habileté de facture de certaines parties du tableau du Louvre, on pouvait déjà hésiter à en placer l'exécution en 1696, alors que Gillot n'était qu'un tout jeune homme de vingt-trois ans sortant à peine de l'atelier de J.-B. Corneille, peintre d'histoire et de sujets religieux et mythologiques, qui venait de mourir en 1695. Rien ne prouve que les deux dessins de la collection Murat soient contemporains de la première représentation de la pièce de Regnard et Dufresny ; il est, au contraire, plus logique de penser que toute cette série d'études, gravées ensuite par Huquier, date d'une époque où l'artiste était plus maître de son talent et où, plus libéré de préoccupations matérielles, il s'était tourné vers des sujets autres que des décos-
tions d'intérieurs. D'ailleurs, on a d'autres preuves que c'est bien durant les dix ou douze premières années du XVIII^e siècle, au milieu desquelles se place le séjour de Watteau chez lui, que Gillot peignit des scènes de théâtre ; n'est-ce pas, en effet, avec une *Veillée d'armes de Don Quichotte* qu'il se présenta à l'Académie le 26 juillet 1710 ? Or, en 1703, avait paru une tragicomédie en vers : *Don Quichotte de la Manche, chevalier errant espagnol*¹, et, en 1705 et en 1706, la veuve Maurice avait représenté avec succès un *Sancho Pança* de M. de Bellavoine, pièce en trois actes où le célèbre Belloni jouait le rôle de Pierrot². Enfin, n'est-il pas curieux de rencontrer à la foire Saint-Germain de 1708 un entrepreneur de spectacles qui avait un jeu de marionnettes depuis plusieurs années déjà et s'appelait Gillot³ ? Sans doute, il est impossible de démontrer que cet entrepreneur et Claude Gillot étaient parents, mais ces similitudes de noms et de dates sont curieuses à rencontrer à un moment où l'on sait que Gillot fréquentait de façon toute particulière les spectacles à la mode et qu'il y trouvait les sujets de ses dessins et de ses tableaux. Tout autorise donc à dire que sa toile du Louvre fait partie de sa production de cette période et à placer la date d'exécution vers 1707 ; les constatations que nous avons faites plus haut au sujet du *Départ des Comédiens italiens* doublent l'intérêt de cette date.

Mais si le document publié par E. Campardon apporte une contribution des plus utiles à l'étude de la *Foire Saint-Germain*, il s'applique également, avec un intérêt encore plus considérable, au tableau bien connu du Musée de Nantes, *Arlequin empereur dans la lune*, attribué à Watteau par la plupart des érudits qui s'en sont occupés, et dont le dernier en date, M. Émile Dacier, a récemment encore soutenu cette attribution ; auteur de la savante notice consacrée à cette toile dans le *Catalogue du Musée municipal*

1. Imprimée à Strasbourg, d'après le *Catalogue de la bibliothèque Soleilhe*, n° 1601.

2. Parfaict, *Dictionnaire des théâtres*, t. V, p. 30, et *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, t. I, p. 46.

3. Campardon, *op.cit.*, t. I, p. 381.

de Nantes¹, il y fait remarquer que ce tableau, dont le sujet est tiré d'une scène de la Comédie italienne, n'a pu être peint par Watteau avant 1712 et paraît avoir été inspiré par un dessin de Gillot gravé par Huquier.

Le sujet de ce tableau est, en effet, pris dans la pièce *Arlequin empereur dans la lune* et, plus particulièrement, dans la scène dite du fermier de Domfront². Cette pièce, œuvre de Fatouville, fut représentée pour la première fois par les Comédiens italiens à l'hôtel de Bourgogne, le 5 mars 1684 ; puis elle fut transformée, augmentée de couplets et de scènes nouvelles, par deux auteurs, Rémy et Chaillot, et donnée pour la première fois sous cette nouvelle forme, à la foire Saint-Germain de 1712, au « jeu d'Octave » (Jean-Baptiste Constantini), avec grand succès³, avant d'être reprise par le nouveau théâtre italien, le 5 mars 1719. Or, dit M. Dacier, « les Comédiens italiens ayant été expulsés par ordre du roi en 1697, Watteau n'a pu connaître la pièce que lors de sa reprise au théâtre de la foire, c'est-à-dire en 1712 » ; il aurait eu alors « l'idée de s'en inspirer pour un tableau et de traiter en peinture le même épisode que son maître Gillot avait autrefois dessiné. » Toute l'argumentation, comme on le voit, est fondée sur la date de la représentation, 1712. A première réflexion, cependant, et en admettant l'attribution à Watteau, un fait apparaissait assez contradictoire : pourquoi, en 1712, à l'occasion de cette pièce, Watteau se serait-il aussi complètement servi d'un dessin de Gillot, alors qu'il était certainement brouillé avec lui depuis un certain temps, cinq ou six ans au moins, sept ou huit ans même d'après M. Dacier ? Comment surtout s'y serait-il risqué en 1712, alors que son ancien maître était agréé depuis deux ans à l'Académie royale, où lui-même se présenta le 30 juillet de cette même année ? Qu'il ait fait ce tableau soit avant soit après sa candidature, de toutes façons cette sorte de plagiat ne pouvait être pour lui qu'une mauvaise recommandation ou une mauvaise note. Une semblable servilité d'inspiration n'est d'ailleurs guère explicable à cette date de la part d'un artiste qui avait déjà produit des œuvres remarquées. Enfin, puisque le *Départ des Comédiens italiens* date, nous l'avons vu, au plus tard de 1712, pourquoi Watteau, capable d'exécuter alors seul une telle œuvre, même avec d'importants emprunts à Gillot, se serait-il contenté de faire une copie, comme l'*Arlequin*, à cette même date ?

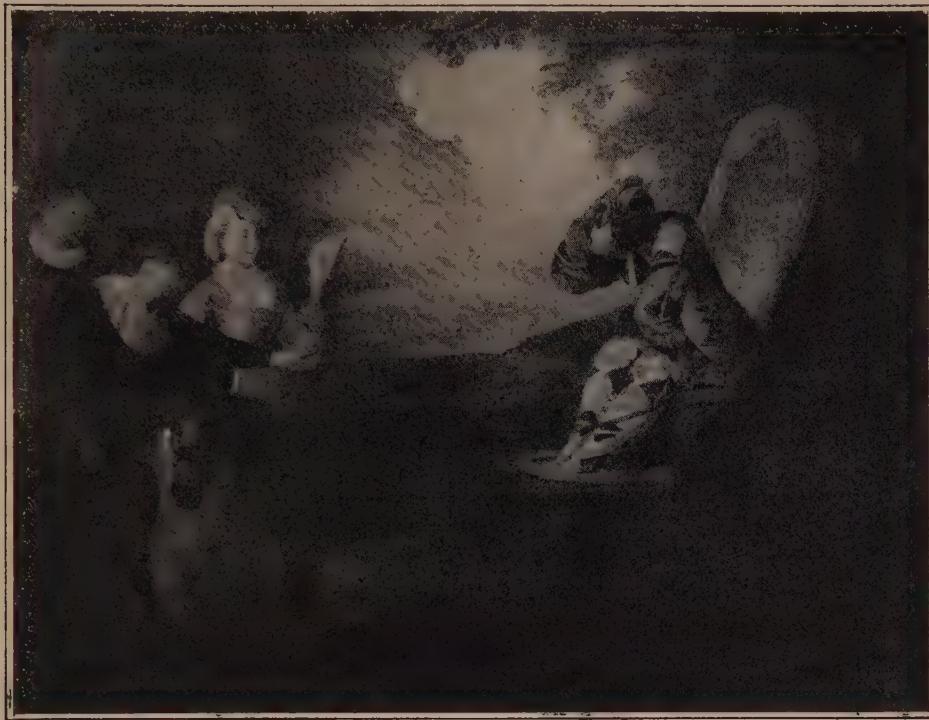
La récente identification du tableau du Louvre fournit d'ailleurs un nouvel argument théorique. Dans le recueil de gravures de Huquier dont nous avons déjà parlé, à côté de la planche reproduisant l'un des deux dessins prépa-

1. Catalogue du Musée municipal des Beaux-Arts de Nantes, par Marcel Nicolle ; Nantes, 1913, p. 276-277.

2. Voir Gherardi, *op. cit.*, t. I, p. 121-182.

3. Parfaict, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire*, t. I, p. 133.

ratoires de Gillot pour cette *Foire Saint-Germain*, se trouvent deux gravures¹ se rapportant à deux dessins du même artiste relatifs à la comédie d'*Arlequin empereur dans la lune*. Il est assez intéressant, aujourd'hui où M. Dacier a publié deux dessins de la *Foire Saint-Germain*, de noter cette similitude dans le nombre des croquis pris pour l'une et l'autre pièce. D'une part, les gravures faites par Huquier de ces deux sujets permettant d'établir qu'ils sont, sans contestation possible, de Gillot, et, d'autre part, deux toiles étant connues les représenter, pourquoi admettre qu'une seule des



Phot. Dugas.

ARLEQUIN EMPEREUR DANS LA LUNE, PAR CLAUDE GILLOT
(Musée de Nantes.)

deux, la *Foire Saint-Germain*, est de Gillot et supposer que l'autre doive être un ouvrage de la jeunesse de Watteau, une « copie » du sujet du maître faite par l'élève? Ce serait le seul cas de ce genre où Watteau aurait entièrement copié un sujet créé par Gillot, tandis que l'on retrouve dans certaines de ses toiles maintes silhouettes évidemment empruntées à

1. Remarquons, pour celle de ces gravures qui reproduit le dessin du tableau de Nantes, que Huquier, là comme pour la gravure du dessin de la *Foire*, a introduit des différences dans le décor, dans l'attitude des personnages et même dans leur nombre, ajoutant une sorte de Gilles derrière Arlequin.

Gillot¹. En réalité, le refus de donner à Gillot la peinture de Nantes est fondé bien plus sur une question de date que sur des raisons d'exécution matérielle que, seule, l'entrée récente au Louvre de la *Foire Saint-Germain* permet de discuter.

Maintenant, en effet, qu'on possède avec cette toile un élément de certitude absolue qui faisait jusqu'alors défaut, les raisons de ce genre demandent à être définitivement jugées. L'idéal serait de comparer côté à côté les deux tableaux de Paris et de Nantes ; du moins, dans leur éloignement actuel, l'étude attentive que nous avons faite sur place du second, et la comparaison faite à distance entre les deux, nous ont-elles fourni d'intéressantes observations. Ce qui frappe l'œil surtout, c'est la chaude tonalité brune commune aux deux toiles, l'éclat doré du coloris ; malheureusement, la toile de Nantes a beaucoup plus souffert que celle du Louvre, demeurée en parfait état ; elle révèle des traces d'usure et certaines parties ont visiblement noirci. Mais, si le paysage d'*Arlequin*, lumineux et aérien², ne peut se comparer au petit morceau de ciel, d'une facture ordinaire, de la *Foire Saint-Germain*, par contre le docteur du tableau de Nantes évoque des souvenirs curieux dans l'œuvre de Gillot et s'apparente étroitement aux personnages du tableau de Paris ; il ressemble trait pour trait à celui qui figure dans le deuxième dessin d'*Arlequin* gravé par Huquier d'après Gillot, et à celui du dessin du Louvre déjà cité : les *Couches d'Arlequin*, également de Gillot ; mais, avant tout, la facture de son cou, légèrement tendu en avant, est identique, par la fermeté du dessin et les qualités de la touche, à celle des coussins de Mezzetin et des « hâteurs » des vinaigrettes de la *Foire Saint-Germain*. Sans nous attarder sur des détails plus minutieux, retenons enfin l'admirable exécution des mains des deux Arlequins de Paris et de Nantes, qui révèlent d'étonnantes analogies de facture, lesquelles, réunies aux observations précédentes, nous font retirer sans hésitation cette toile à Watteau, pour la rendre à Gillot.

Reste encore la question de date. L'attribution à Watteau repose, en réalité, tout entière sur la date de 1712, la seule à laquelle il a jusqu'ici paru possible qu'il ait vu jouer la pièce parce qu'elle était la seule où l'on retrouvait trace, depuis 1697, de représentations de cette comédie. Or le document publié par Campardon nous apporte la preuve que ce n'était pas seulement la *Foire Saint-Germain*, mais aussi *Arlequin empereur dans la lune*

1. Nous pouvons indiquer seulement ici qu'on retrouve, par exemple, le type du docteur de Gillot d'*Arlequin empereur dans la lune* ou des *Couches d'Arlequin* dans le même personnage de *Pour garder l'honneur d'une belle....* de Watteau.

2. De nombreux sujets de danses ou des scènes champêtres gravées d'après Gillot révèlent chez celui-ci un sentiment très juste du paysage : on y retrouve beaucoup plus le peintre d'*Arlequin* que celui de la *Foire*.

qui étaient jouées dès septembre 1707, c'est-à-dire, en ce qui concerne cette dernière, cinq ans plus tôt qu'on ne le croyait, et, comme la première, à la foire Saint-Laurent, au spectacle tenu par la veuve Maurice¹. Le 6 septembre 1707, en effet, les commissaires du Châtelet, sur requête des Comédiens du roi, se transportèrent à ce spectacle et dressèrent constat de la représentation d'*Arlequin empereur dans la lune* qui s'y donnait ; « plusieurs acteurs et actrices », disent-ils dans leur constat, « ont paru sous les noms de signor Dottor, Arlequin, Scaramouche, Pierrot, Colombine, Octave et autres, qui ont joué et représenté la comédie intitulée *Arlequin empereur dans la lune*, qui nous a paru être la même que les Comédiens italiens ont ci-devant représentée en françois sur leur théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. » Il est important de remarquer que ce constat précise qu'il s'agit de scènes et de personnage de la Comédie italienne : il nous donne ainsi la certitude que c'est la pièce de Fatouville que vit alors jouer à Paris l'auteur du tableau de Nantes.

Cette constatation, s'ajoutant aux observations déjà faites, jette un jour tout nouveau sur la personnalité de cet auteur. Ou bien il faut maintenir que c'est Watteau qui a peint cette toile, mais vers 1707, et toutes les objections ci-dessus formulées, déjà valables quand il est question de 1712, se présentent avec plus de force encore en ce qui concerne cette nouvelle date ; — ou alors il faut admettre que c'est Gillot, et l'on est bien forcé de reconnaître, même en négligeant les raisons d'ordre moral et technique déjà exposées, que seule une date située aux environs de 1707 donne satisfaction et permet d'expliquer certaines obscurités de la question d'*Arlequin empereur dans la lune*. Le tableau de Nantes se rattache ainsi tout naturellement aux autres œuvres de Gillot inspirées de la Comédie italienne ; les deux dessins, dont les gravures d'Huquier font foi, reprennent de leur côté toute leur valeur de préparations, qu'on ne songe pas d'ailleurs à dénier à ceux de la collection Murat depuis la réapparition de la *Foire Saint-Germain*. C'est Gillot seul qui peut avoir peint ce tableau, Gillot qui avait peint — nous en avons la certitude — cette *Foire Saint-Germain* probablement à une date de peu postérieure à 1707, Gillot qui présentait à l'Académie, en 1710, un autre tableau également inspiré, semble-t-il, d'un spectacle de la foire, Gillot enfin qui, durant cette période, influençait Watteau dans l'exécution de son *Départ des Comédiens italiens*.

Cette série de remarques et de rapprochements confirme et précise singulièrement le peu que nous savions par Caylus de cette époque où le maître

1. E. Campardon, *op. cit.*, t. II, p. 117-119. Campardon fait seulement erreur en disant qu'il s'agit de la pièce de Rémy et Chaillot : celle-ci, comme on l'a vu, ne fut représentée qu'en 1712 ; il s'agit donc bien ici de la pièce de Fatouville.

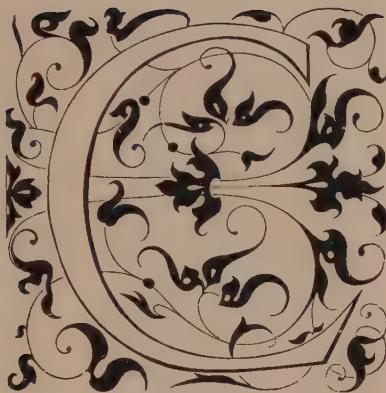
de Watteau « s'était renfermé à représenter des sujets de la Comédie italienne ». L'étroite dépendance qui existe entre les dates d'exécution des trois tableaux que nous venons d'étudier permet d'établir que cette période doit commencer un peu avant 1704-1705 et s'étendre jusqu'en 1710 certainement, pas beaucoup plus tard, semble-t-il. Mais c'est précisément durant cette période de huit à dix ans que Gillot reçoit Watteau dans son atelier, puis se brouille avec lui. Or, d'une part, la certitude que la *Foire Saint-Germain* et *Arlequin* ont été peints par Gillot entre 1707 et 1712, et, d'autre part, l'assurance que le *Départ des Comédiens italiens* a été certainement peint par Watteau durant cet intervalle de cinq ans — ce qui concorde avec les progrès que l'on sait avoir été faits par lui chez son maître, — ces deux constatations fournissent des éléments plus certains sur la durée du séjour de Watteau chez le maître langrois et autorisent même à formuler une hypothèse nouvelle sur la cause de leur brouille : n'apportent-elles pas, en effet, des raisons valables de penser que Watteau, entré vers 1704-1705 chez Gillot, y serait resté presque jusqu'à son concours pour Rome en 1709, avant d'entrer chez Audran, et que, durant ce stage de trois à cinq ans, voyant peindre, entre autres, la *Foire* et *Arlequin*, s'imprégnant d'un penchant grandissant pour ce théâtre italien aimé de son maître, il peignit alors son *Départ des Comédiens italiens*? Et, enfin, étant donné les ressemblances révélées par ce dernier tableau, n'est-il pas permis de se demander si ce n'est pas des emprunts faits par Watteau à ses propres toiles ou dessins que Gillot se serait froissé jusqu'au désaccord complet? Rien n'appuie mieux cette hypothèse que l'œuvre même de Watteau. Il est inutile de rappeler l'habitude qu'il avait de recourir à ses recueils de dessins pour composer un tableau, choisissant, comme le dit Caylus, les figures qui lui convenaient le mieux pour en former des groupes; or il n'est pas impossible qu'il ait pris cette habitude dès son séjour chez Gillot, et une étude attentive des personnages de ses tableaux en ferait probablement retrouver plus d'un dans l'œuvre de Gillot.

La récente entrée au Louvre de la *Foire Saint-Germain*, de Gillot, aura donc été un heureux événement pour l'étude de l'histoire de l'art français du début du XVIII^e siècle, puisqu'elle aura permis non seulement de préciser les dates d'exécution de certaines œuvres de Gillot et de Watteau, mais de rendre au premier une toile dont l'absence n'enlèvera rien au génie du second; enfin, elle aura engagé à formuler certaines hypothèses qu'il serait intéressant de voir discuter avec des documents inédits pour éclaircir l'histoire encore si obscure et si incomplète des rapports des deux artistes entre eux et, particulièrement, celle de la formation artistique de Watteau.

LA GALERIE ALTMAN

AU METROPOLITAN MUSEUM DE NEW-YORK

(PREMIER ARTICLE)



EST en 1914, à la fin de l'année, que la galerie Altman fut installée au Metropolitan Museum. Les événements, depuis, n'ont pas facilité aux curieux du Vieux Monde le voyage des États-Unis. La description officielle de la collection¹ n'a prétendu épuiser ni les recherches ni la critique. Il restait à propos de présenter ici, en s'attachant aux peintures et aux sculptures, la donation la plus fastueuse qu'ait reçue, de mémoire d'homme vivant, aucun musée : cinquante tableaux anciens, dont près de quarante pièces capitales, où des maîtres comme Botticelli, Antonello de Messine, Memling, Holbein, Titien, Velazquez, Van Dyck, à ne citer qu'eux, précèdent un triomphe de la Hollande : Frans Hals, l'état-major des paysagistes et des peintres de genre presque au complet, y compris Vermeer, et une constellation de douze Rembrandt ; pour la sculpture, une suite italienne et française qui va de Luca della Robbia à Houdon ; comme objets d'art, un groupe choisi d'émaux peints français et italiens, un trésor de vases précieux comme on n'en voit que dans les cabinets des plus anciennes maisons souveraines,

1. *The Benjamin Altman Bequest* (*Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, 1913, p. 226); *Handbook of the Altman Collection*, New-York, 1917; *The Metropolitan Museum of Art: Catalogue of paintings*, 3^e éd., 1917. On désignera par *Cat. Altman* le *Handbook*.

la fleur des cristaux de roche de l'ancienne collection Spitzer, des tapisseries, une série de tapis persans de la plus belle qualité, et, hors concours, plus de quatre cents pièces composant une des plus somptueuses collections de porcelaines chinoises du monde.

L'histoire de la collection mérite un retour. En songeant que le nom de Benjamin Altman (1840-1913) demeure inséparable de l'œuvre d'un Rembrandt, que des tableaux peints pour un grand drapier élevé à la plus haute magistrature de la République florentine, ou pour la plus illustre princesse de la Renaissance italienne, et portant en eux le souvenir de Savonarole, d'Isabelle d'Este, de Jules II, étaient destinés à conserver enfin la mémoire d'un grand drapier de New-York et d'un prince américain du négoce de la nouveauté, on pense à ce vieillard modeste et silencieux, qui n'avait entrevu l'Europe, fait ses écoles d'amateur, que vers la cinquantaine, et, septuagénaire déjà, disputait au temps désormais trop court, à de vastes affaires, à la maladie, l'accomplissement d'une suprême ambition : se survivre dans une galerie splendide, léguée à ses concitoyens, en se liant à l'immortalité des maîtres de l'art. Même pesée au seul poids de l'or, l'entreprise eût donné le vertige aux plus magnifiques amateurs du temps jadis, découragé la convoitise d'un Mazarin : c'est entre 1905 et 1913 que toutes les peintures, sauf deux, toutes les sculptures et nombre d'autres pièces furent acquises par ce « conquistador » de la dernière heure. Un roman sans précédent, et sans lendemain, dans les annales de la grande curiosité, même outre-mer, et un exemple insigne, non pas seulement de la puissance des satrapes du dollar, mais de l'audace et de l'*efficiency* américaine.

I

LES PEINTURES

Le morceau de prédelle ou panneau d'oratoire de Fra Angelico qui ouvre la série du *quattrocento*, — un *Calvaire*¹ dont la frise de saints, déployée sur le ciel crépusculaire comme les deux troupes d'un chœur grec, s'inspire de la grande fresque de San Marco, — paraît avoir échappé jusqu'ici aux historiens du Bienheureux.

La *Madone aux cerises* de l'ancienne collection Butler doit être mise en relief comme une des peintures les plus importantes de la *bottega* de Verrocchio, parmi la famille de *Madones* anonymes dont elle dépend, toutes

1. Très restauré. Repr. dans le supplément d'art du *New York Herald*, 16 novembre 1913.

antérieures de style et d'esprit à la *Madone* de Pistoie, à la *Madone anonyme*, à *l'œillet* de Munich, et à Lorenzo di Credi, et faites, on dirait, pour combler, indirectement, un vide dans l'œuvre de Verrocchio, si l'on se souvient que



LA MADONE AUX CERISES, ŒUVRE DE L'ATELIER DE VERROCCHIO

(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

nous possédons deux peintures de lui seulement : le *Baptême du Christ* vers 1470, la *Madone* de Pistoie achevée après 1485, et rien autre, ni avant la première, ni dans l'entre-deux. *Madones* du Kaiser Friedrich-Museum à Berlin (deux), de l'Institut Städel et de la collection von Mumm à Francfort, de Londres, du Louvre, du Musée Jacquemart-André (deux), de New-

York, et, hors série, le *Tobie verrocchiesque* de la National Gallery, ces pièces figées et énigmatiques, où la composition et les types s'apparentent étroitement aux *Madones* sculptées du maître et de ses imitateurs, où l'empreinte de Verrocchio se complique d'une influence des Pollaiuoli, où les mêmes passe-partout sont mosaïqués dans des œuvres diverses et de valeur inégale, s'enchevêtrent de telle sorte que leur classement est un véritable *puzzle*¹. Dérivée, comme toutes les *Madones* debout de la série, de la variante inverse de la *Madone de l'Hôpital*, la *Madone* de marbre du Bargello attribuée à Francesco di Simone, la *Madone* de New-York accuse, en même temps, des emprunts directs à la *Madone de l'Hôpital*, le mouvement des bras et de la main gauche de la Vierge, le bras droit de l'Enfant, la cordelette du manteau. Comme dans la plupart des *Madones* de la famille, mais ici très ressenti, le décalque du plus parfait des dessins de Verrocchio — la *Tête de femme* de trois-quarts du British Museum — a fourni le masque de la Vierge aux tempes bombées, aux lourdes paupières mi-closes, aux lèvres délicatement arquées². Malgré des détails communs avec le *Tobie* et la belle *Madone aux Anges* de Londres (le dessin des plis)³ ou avec la petite *Madone* anecdotique et souriante de Berlin⁴ (le double parapet, le bras gauche et la main, en raccourci, du *Bambino tirant l'écharpe*), d'ensemble, tout le caractère, la pesante concision du modelé, l'accent de force plastique qui domine la maladresse du métier, les formes herculéennes de l'Enfant, la gravité profonde et mélancolique qui imprègne le tableau, proclament l'immédiate parenté avec la plus imposante des peintures de l'atelier de Verrocchio et la plus proche du

1. La seule étude d'ensemble se trouve dans le *Verrocchio* de Mackowsky (collection des « Künstler-Monographien » de Knackfuss), et le *Francesco Botticini* de Ernst Kühnel (Strassburg, 1906). La *Madone* Butler y est citée (Mackowsky, p. 84, Kühnel, p. 59). Cf. aussi Crowe and Cavalcaselle *A history of painting in Italy*, éd. Langton Douglas London, 1911, t. IV, p. 244 ; A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, t. VI, 1^{re} partie, p. 781 et 785 ; Maud Cruttwell, *Verrocchio*, London, 1904, p. 117 ; Marcel Reymond, *Verrocchio*, Paris, 1906, p. 129, et *Le Musée Jacquemart-André*, éd. de la *Gazette des Beaux-Arts*, 1914, p. 8. M. Berenson ajoute à la liste deux *Madones*, de la collection du baron A. de Schickler à Paris, et du Ruskin Museum de Sheffield (3^e éd. des *Florentine Painters*, art. *Verrocchio*).

2. Les trois seuls dessins de Verrocchio venus jusqu'à nous suffiraient à prouver l'emploi, dans toutes ces peintures, de décalques sur ses études. L'autre dessin du British Museum, la tête de profil, se reconnaît dans la *Madone assise* de Berlin ; la *Tête d'ange* des Offices, dans l'ange Raphaël du *Tobie*.

3. Cf. un dessin de draperie rapproché par M. Berenson du tableau de New-York (*The Drawings of the Florentine painters...*, London, 1902, t. I, pl. 26).

4. A rendre, probablement, à Fiorenzo di Lorenzo, du temps de son compagnonnage chez Antonio Pollaiuolo. La *Madone au chardonneret* du Musée Jacquemart-André, attribuée avec raison, à notre avis, par le regretté Émile Bertaux au maître ombrien, n'est qu'une variante, plus animée, de la petite *Madone* de Berlin et les deux tableaux sont de la même main.

maître, l'austère et sculpturale *Madone* assise de Berlin. Hormis, à Berlin, la tête inachevée de la Vierge, souvent attribuée à Verrocchio même pour la beauté de son modelé, l'identité de plusieurs traits qui valent une signature — ongles négligés, enfoncés aux coins dans les chairs, boucles en languettes de bronze du *Bambino*, ombres plombées des nus, paysage rudimentaire piqueté d'arbrisseaux cotonneux — confirme qu'on a bien affaire ici, dans une œuvre plus modeste, au même inconnu.

Autre *Madone* : un excellent *tondo* de Mainardi¹, où l'empreinte de Verrocchio reparaît, encore, dans ces types de Vierge au grand front, au visage dru, de bambin potelé, d'anges-enfants aux joues fleuries, épanouis dans toute la peinture florentine à la fin du xv^e siècle, — une des réussites où le collaborateur assidu de Domenico Ghirlandajo ennoblit sa joliesse facile et sa bonhomie un peu plate d'assez de charme et d'élégance pour être confondu presque avec son patron. — Une petite *Sainte Famille*, coquette et sentimentale, d'un goût déjà baroque, des toutes dernières années de la courte carrière de Filippino, illustre l'autre tendance, romantique et inquiète, de la peinture florentine à son âge d'or².

La *Dernière Communion de saint Jérôme* par Botticelli a été très admirée dès le temps de son auteur, comme l'indiquent l'existence de deux copies anciennes³ et la mention spéciale, par l' « Anonimo Gaddiano », dans un texte souvent cité, d'un *Saint Jérôme*, « œuvre insigne » (*opera singolare*), parmi les « ravissantes petites compositions » (*opere piccole bellissime*) qu'on doit au maître. Grâce aux recherches de M. Herbert Horne, on sait aujourd'hui, par un testament en date du 28 février 1502-1503, que ce panneau d'oratoire a appartenu à Francesco di Filippo del Pugliese, riche drapier, grand bourgeois, deux fois prieur de la République florentine, l'un des plus fermes partisans de Savonarole, et amateur éclairé, possesseur d'autres ouvrages de Botticelli et de peintures de Fra Angelico, de Pesellino, de Filippino ; on sait aussi que l'artiste a emprunté son sujet à un petit livre de dévotion, tiré de textes apocryphes, imprimé en Italie dès 1473, et pour la première fois à

1. Provient de la collection du baron Lazzaroni à Paris.

2. Provient de la collection Douriss de Dresde.

3. Au palais Balbi, à Gênes, et dans l'ancienne collection de Sir William Abdy, à Paris, vendue en 1911. Conservé au palais Capponi, à Florence, reconnu pour un original par Morelli (Lermolieff) (*Kunstkritische Studien : Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom*, Leipzig, 1890, p. 146, note), classé par Hermann Ulmann dans son catalogue de l'œuvre du maître (*Sandro Botticelli*, München, 1893, p. 72, et cat., n° 134), cité depuis partout, le tableau a été étudié par Horne dans sa monographie monumentale (*Alessandro Filipepi, commonly called Sandro Botticelli, painter of Florence*, London, 1908, p. 174) et dans le *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art* (1905, p. 52, 72, 101 : *The Last Communion of St Jerome by Sandro Botticelli*).

Florence en 1490-1491, l'année même de l'arrivée de Savonarole : *Il devoto transito del Glorioso Sancto Hieronymo, ridotto in lingua fiorentina... a contemplatione delle devote persone* (« La dévote fin du glorieux saint Jérôme... mise en langage florentin, à l'usage des gens pieux »). Situé ainsi dans les dernières années de l'activité de Botticelli, entre 1490 et 1502, le tableau tranche, par le sentiment pacifié qui l'inspire, sur les autres œuvres de cette période de ferveur religieuse, sur leur agitation morbide et leur tristesse désespérée. Il a dû précéder les deux compositions apocalyptiques qui portent aussi en elles le souvenir du prieur de San Marco et de sa prédication : le petit panneau, totalement repeint, de l'ancienne collection Aynard vendue à Paris en 1913, qui symbolise la pénitence de Florence après le supplice du réformateur, et la dernière des peintures connues de l'artiste, la grande *Nativité* de 1500, où une incurable mélancolie assombrit son suprême cantique du triomphe de l'amour divin et de la foi à l'immortalité bienheureuse des justes.

En même temps que l'histoire légendaire des derniers moments du saint patron de Savonarole, Botticelli a illustré, dans l'esprit, sinon dans la lettre, un sermon du réformateur : « Le premier tableau à avoir chez toi, c'est un Paradis par le haut, et l'Enfer dessous... ; le second,... celui d'un malade avec la Mort frappant à sa porte ; enfin, fais peindre un malade dans son lit qui, à la dernière heure, se repent de ses péchés¹. » A la pénitence, à la mort présente, il ajoute la certitude et l'extase du salut. On pense à la page éloquente — j'allais dire au magnifique sermon — de Fromentin, sur la *Dernière communion de saint François* à Anvers : « Un homme agonise, exténué par l'âge, par une vie de sainteté ; il a quitté son lit de cendres, s'est fait porter à l'autel... » Nu comme la Portioncule du saint d'Assise, le cadre se réduit au tabernacle de roseaux, au lit grossier, la couleur au rose lilas de la chasuble, à l'azur de l'étole, à la trouée de ciel dans le lattis. L'empressement mécanique des porte-cierges, la mâle tendresse des jeunes moines, qui soutiennent aux aisselles le mourant agenouillé, le dos plié de l'officiant, son profil tendu, sa prunelle fixe, tout se penche et se concentre vers la belle tête intellectuelle du vieux savant, élevée d'un suprême effort pour recevoir Jésus-Christ, et vers l'illumination de béatitude aux yeux, aux lèvres entr'ouvertes de l'agonisant. L'intensité spirituelle, la simplicité de ce chef-d'œuvre de composition et de piété, une des créations les plus parfaites de l'art chrétien depuis l'âge gothique, rappellent Giotto et les Lorenzetti. Sans avoir connu ce petit panneau, le Dominiquin et Rubens, en reprenant, dans de spacieux tableaux d'autel, le même thème, ne pourront, pour l'essentiel, que répéter Botticelli sans le dépasser.

1. Émile Gebhardt, *Sandro Botticelli*, Paris, 1907, p. 221.

Parmi les *Saintes Conversations* en demi-figures peintes par Mantegna et ses imitateurs, la *Sainte Famille* de l'ancienne collection Weber de Ham-



LA DERNIÈRE COMMUNION DE SAINT JÉRÔME, PAR BOTTICELLI

(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

bourg¹ voisine, pour la conception, avec la *Sainte Famille* de Dresde et les

1. Repr. dans le *Mantegna* de la collection des « Klassiker der Kunst », p. 162; B. Berenson, *Venetian Paintings in America: The XVIth Century*, London, 1916, p. 58; Venturi,

deux *Madones* d'atelier de Vérone et de Turin¹, toute proche, dans le détail, du tableau de Turin surtout, où l'on retrouve le même groupe de la Vierge et de l'Enfant, retourné, et où une sainte Catherine répète le type adopté ici pour la Vierge. Elle s'apparente, en même temps, à d'autres compositions qui portent la marque ou le reflet des toutes dernières années de Mantegna : la *Sainte Famille* de la chapelle Mantegna à S. Andrea de Mantoue², peinte probablement par Francesco Mantegna d'après un dessin de son père, et les deux *Adorations des Mages*, identiques, de la galerie Johnson, à Philadelphie et de la collection de Lady Ashburnham³. L'intensité du sentiment, les regards fixes et obliques, les bouches en boutonnières, la tapisserie de rameaux de citronnier, l'économie du modelé sur le fond neutre de détrempe qui laisse jouer la toile fine sont tout à fait dans l'esprit de Mantegna, mais le dessin maigre et sans nerf, les formes étriquées, dépourvues de l'ampleur et de la beauté des figures du maître dans sa dernière période, ne permettent guère de penser à autre chose qu'à une œuvre d'atelier fort intéressante.

Concis comme un coin, ciselé et émaillé comme une plaque d'orfèvrerie, l'admirable profil de jouvenceau donné en général à Francesco Cossa⁴ est daté de 1470 environ par le costume et le rapprochement, qui s'impose, avec les fresques du palais Schifanoia. Un prince d'Este, sans aucun doute. Qu'on le confronte avec les médailles du vieux marquis Niccolo III et de Leonello par Vittore Pisano, avec les portraits du duc Borso à Schifanoia, avec le profil du même par Baldassare da Reggio dans la galerie du prince Trivulzio⁵ : front bas, œil haut perché, à fleur de tête, nez busqué, lèvre gon-

t. VII, 3^e partie, p. 262, note, p. 483 reprod. p. 484. C'est probablement le tableau, noté par Kristeller dans sa liste des œuvres perdues du maître, que l'Hospice des Incurables de Venise possédait à la fin du XVII^e siècle, une Vierge entre saint Joseph et sainte Madeleine (P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, London, 1907, p. 449).

1. Repr. dans le *Mantegna* de la coll. des « Klassiker der Kunst » : p. 160 (Vérone), p. 162 (Turin).

2. *Mantegna* (« Klassiker der Kunst »), repr. p. 65 ; Venturi, t. VII, 3^e partie, p. 252, repr. p. 480.

3. *Catalogue of a collection of paintings and some art objects.... John G. Johnson*, Philadelphia, 1913, t. I, n° 213, p. 135, repr. p. 395. Le tableau de Philadelphie est accepté comme une réplique d'atelier ; l'autre, comme une œuvre de Mantegna.

4. Provenant de la collection William Drury Lowe : *Catalogue of the art treasures of the United Kingdom collected at Manchester in 1857*, n° 50, p. 17 (sous le nom de Piero della Francesca). Claude Phillips, *Exposition de maîtres anciens à la Royal Academy (Gazette des Beaux-Arts*, 1893, t. II, p. 226) ; Gustave Gruyer, *L'Art ferraraïs à l'époque des princes d'Este*, Paris, 1897, p. 112 et 120 ; Edmund G. Gardner, *The Painters of the School of Ferrara*, London (1911), p. 209 ; F. Malaguzzi-Valeri, *Baldassare da Reggio e il suo ritratto del Duca Borso d'Este (Rassegna d'arte*, 1912, p. 101).

5. Repr. dans Malaguzzi-Valeri, art. cité, p. 101, et Herbert Cook, *Baldassare d'Este (Burlington Magazine*, 1911 (vol. XIX), p. 226.

flée et boudeuse, chaque trait de ce *facies* de bouvillon est moulé sur le masque inoubliable de la famille. D'après la date et l'âge du modèle, il ne



PORTRAIT D'UN PRINCE DE LA FAMILLE D'ESTE
ATTRIBUÉ A FRANCESCO COSSA

(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

s'agit certainement ni du duc Borso (1413-1471) dans sa jeunesse, ni probablement de l'un de ses puînés, Ercole I (1431-1505) ou Sigismondo (1433-1507), malgré quelque ressemblance avec deux médailles d'Ercole, l'une par Corradini, de 1472, l'autre d'auteur inconnu, et avec une médaille

de Sigismondo, par Sperandio, que Heiss date de 1473 environ¹. On chercherait en vain parmi d'autres princes plus jeunes et plus obscurs de la maison². Ce qui satisferait le mieux à tout, dates, ressemblance étroite avec Borso, serait de supposer quelque bâtard chéri de ce prince célibataire. A l'appui de l'attribution à Cossa, outre le groupe de Borso et de sa cour, l'une des fresques de Schifanoia données à Cossa par M. Venturi, outre les portraits signés, mais plus tardifs, de Bernardo Gozzardini et de sa femme³, on

peut se référer à d'autres œuvres moins connues : l'*Annonciation* de Dresde, d'un dessin si pur⁴, et la prédelle des *Miracles de saint Vincent Ferrier*, à la Pinacothèque Vaticane, dont les figurines rappellent si vivement le portrait de New-York⁵. La mention, dans les archives de la maison d'Este, de plusieurs portraits par Cosimo Tura⁶, peintre officiel de la cour de Ferrare, la difficulté de démêler l'un de l'autre les deux peintres dans maints de leurs ouvrages, ont pu faire penser à Tura ; l'énergie de l'accent se raffine, ici, toutefois, avec un goût tout à fait étranger à sa rudesse noueuse, empreinte justement encore dans les rares portraits, de beaucoup postérieurs, qu'on a pu lui attribuer⁷.

Le portrait d'un jeune homme



PORTRAIT DE JEUNE HOMME
PAR ANTONELLO DE MESSINE
(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

1. Aloïs Heiss, *Les Médailleurs de la Renaissance* : *Sperandio de Mantoue*, Paris, 1886, pl. V et VII.

2. Alberto, Rinaldo, derniers frères de Borso, ou l'un des fils de Leonello et d'Ercole ? Point de documents figurés pour la comparaison, et les quatre fils d'Ercole sont nés entre 1477 et 1480 ; cf. Gruyer, ouv. cité, p. 47, 71.

3. Repr. dans Venturi, t. VII, 3^e partie, p. 647 et 649.

4. *Ibid.*, p. 639.

5. *Ibid.*, p. 628 et suiv.

6. Venturi, *ibid.*, p. 517.

7. *Ibid.*, p. 545, 589 : repr. du *Musicien* de la Galerie Nationale de Dublin, du *Portrait de famille* de Munich.

ambigu, aux yeux verts, au teint lympha¹tique, aux boucles dorées, par Antonello de Messine¹ est contemporain de ce chef-d'œuvre de l'art ferrarais. Le trait coulant qui enveloppe le visage presque féminin, adoucit les pommettes et module la lèvre évasive, le modelé estompé et plat, l'œil de poisson



PORTRAIT DE FEDERIGO GONZAGA

PAR FRANCESCO FRANCIA

(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

au regard oblique, le subtil sourire de fourberie, contrastent avec le dessin tendu, le relief sculpté, le vigoureux clair-obscur, l'expression d'énergie

1. Des anciennes collections Henry Willett, de Brighton, et Hogendijk, d'Amsterdam. Venturi, t. VII, 4^e partie, p. 28; Berenson, *Venetian paintings in America*, p. 30.

directe et intense des portraits les plus connus d'Antonello : le *Condottiere* (1475), le solide *Vieillard* de la galerie du prince Trivulzio (1476), l'*Humaniste* glorieux du Musée civique de Milan ; on aurait ici, d'après M. Venturi, la première manière, messinoise, du maître, comme dans le portrait de la galerie Borghèse, qui serait le premier de toute la série, dans celui du Musée de Cefalù et celui de la galerie Johnson¹, à Philadelphie, qui a précédé le portrait de la galerie Altman en Amérique.

Le portrait de Federigo Gonzaga, petit-fils d'Ercole I et petit-neveu de Borso d'Este, fils d'Isabelle d'Este et du brutal guerrier agenouillé aux pieds de la Madone de la Victoire de Mantegna, le marquis de Mantoue Giovanni Francesco, porte en lui tout un roman. Charles Yriarte, autrefois, ici même, et d'autres historiens de la cour de Mantoue, en ont raconté la première partie par le menu, en puisant dans la correspondance d'Isabelle d'Este². Il résulte de leur chronique que le tableau a été peint en hâte, sur réquisition, par Francesco Francia, pour une mère désolée, dans les derniers jours de juillet et les premiers jours d'août 1510, au moment du passage à Bologne du petit garçon, donné en otage à Jules II : prisonnier du pape depuis la bataille de Legnano, le marquis avait obtenu à ce prix sa liberté. Un ordre du commandant des troupes pontificales à Bologne, le duc d'Urbino Francesco Maria della Rovere, avait contraint le placide Francia d'interrompre la décoration d'une paire de harnais commandée par ce général, un travail d'orfèvre évidemment, pour achever le tableau sans désemparer. Livré dès le 10 août à Mantoue, où la marquise en raffole ; pour la retouche des cheveux, pas assez blonds à son gré, retourné à Francia en novembre, au moment où un nouveau voyage du pape à Bologne y ramène Federigo ; égaré, emporté, semble-t-il, par un personnage de la suite de Jules II ; réclamé à hauts cris et rendu, — Isabelle, moins de deux ans après, en fait présent à un gentilhomme de ses favoris pour commander à Rome, à Raphaël, un nouveau portrait du prince. Quatre siècles d'oubli. A la fin du siècle dernier, les fouilleurs d'archives ne retrouvent la trace du tableau que pour en déplorer la perte. En 1902, il ressuscite à une exposition du Burlington Club³, exhumé du

1. F. Mason Perkins, *Pitture italiane nella raccolta Johnson a Filadelfia* (Rassegna d'arte, 1905, p. 130, repr.) ; *Catalogue of a collection of paintings..... John G. Johnson*, t. I, n° 159, repr. p. 343 ; Venturi, *Storia dell'arte italiana*, t. VII, 4^e partie, repr. p. 31 ; Berenson, ouv. cité, loc. cit., repr. p. 29.

2. A. Luzio, *Federigo Gonzaga, ostaggio alla corte di Giulio II* (Archivio della R. Società Romana di Storia patria, vol. IX, fasc. III et IV), cité par Venturi, *Lorenzo Costa* (Archivio storico dell' arte, 1888, p. 251) ; Charles Yriarte, *Isabelle d'Este et les artistes de son temps : Relations d'Isabelle avec Lorenzo Costa et Francia* (Gazette des Beaux-Arts, 1896, t. I, p. 339) ; A. Luzio, *I ritratti d'Isabella d'Este* (Emporium, 1900, p. 430).

3. Herbert Cook, *Three unpublished Italian portraits* (Burlington Magazine, 1903, p.

vaste trésor des collections anglaises de province, qui ont réservé tant de surprises : un amateur l'avait obscurément acquis à Londres, en 1872, à la vente du prince Jérôme Napoléon. Conservée dans sa fleur, l'image du bel enfant, alors âgé de dix ans, touche par ce qui a ravi le cœur d'une mère : la joliesse et la timidité de fille de ce blondin, les grands yeux dépaysés, leur rêverie — qu'on retrouve, au Prado, dans le portrait de Federigo jeune homme par Titien, — l'embarras, l'impatience, l'ennui de poser, le béret mutin tiré bas sur l'oreille, la parure, détaillée par la main d'orfèvre de Francia, la médaille, le collier d'or et d'émail où pend coquettement une perle, la poignée ciselée de l'esponton, trop grosse pour les petits doigts. Insigne parmi les trop rares portraits d'enfants que nous ont laissés les peintres du *quattrocento*, cette illustre pièce voisine, dans l'œuvre de Francia, avec le portrait du notaire Evangelista Scappi, aux Offices, lui aussi marqué d'influence péruginuesque.

Un curieux tableau de costume, le portrait votif d'une élégante munie des attributs de sainte Justine de Padoue et enchâssée dans de richissimes parures de perles et d'orfèvrerie, achève avec Bartolommeo Montagna et Vicence ce raccourci du *quattrocento* à Florence et au nord de l'Apennin¹.

Un Titien presque inédit, le portrait de Filippo Archinto, archevêque de Milan, grand favori de Paul III et gouverneur de Rome sous ce pontificat, appartient déjà à la dernière période de la longue vieillesse du maître. Le gros prélat, apoplectique et barbu remplit sa chaise curule, tout rond, mais volontaire et solide encore comme un capucin. La composition est pareille à celle des trois portraits de Paul III, au Musée de Naples et à l'Ermitage, dont l'un, nous le savons, a été peint par Titien à Ferrare ou à Bologne, en 1543, lors de la rencontre du pontife avec Charles-Quint. On serait tenté, malgré le poil blanc, de placer le portrait d'Archinto à ce moment, ou pendant le séjour de Titien à Rome en 1545-1546, avant la légation du prélat à Venise (1554-1556), d'autant qu'il existe (en Amérique même, dans la galerie Johnson) une réplique manifestement plus tardive, et qui paraît aussi de la main de Titien : l'expression désabusée du prélat vieilli et comme frappé d'un coup fait penser à sa disgrâce et à son éloignement de Rome sous un nouveau pontificat ; aveu d'humilité, un rideau de mousseline tombe de haut en bas sur une moitié du tableau, dérobant les

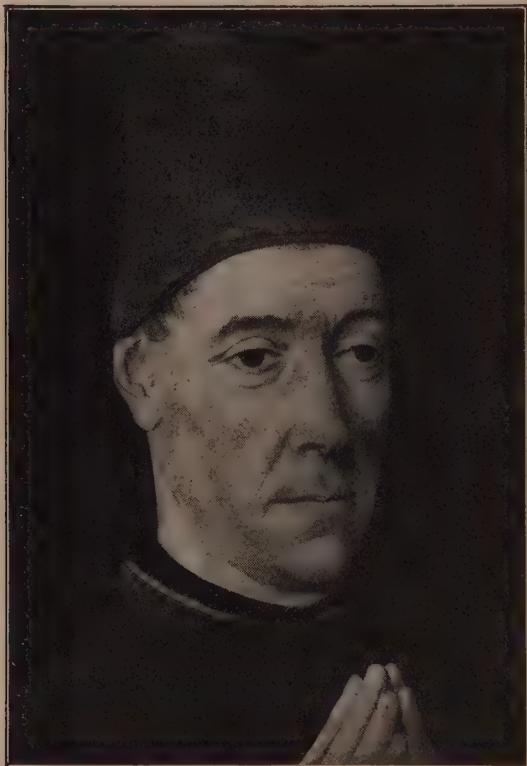
186) ; George C. Williamson, *Francia*, London, 1907, p. 139 ; Giuseppe Lipparini, *Francesco Francia*, Bergamo, 1913, p. 128.

1. W. Bode, *Die Sammlung Oscar Hainauer*, Berlin, 1897, n° 46, p. 68 (classé « manière de Lorenzo Costa ») ; Berenson, *Venetian paintings in America : The XVth Century*, p. 183, repr.

traits, comme si le vieillard, pressentant sa mort prochaine en exil (en 1558), avait voulu tirer sur lui, d'avance, le voile de l'oubli¹.

On voudrait pouvoir le tirer aussi sur un morceau suspect, mis sous le nom de Giorgione, qui dépare la collection². Il s'agit, s'il a jamais subsisté sur ce panneau aucun reste d'une peinture en ruine, d'un repeint total et récent, ou plutôt d'un méchant pastiche moderne, constitué de fragments

empruntés à divers ouvrages giorgioniques, et maladroite-
ment ajustés.



PORTRAIT DE L'ARTISTE (?)
PAR DIRCK BOUTS

(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

Dirck Bouts, Memling, et probablement Van der Goes, avec des morceaux célèbres depuis l'Exposition de Bruges en 1902, Gérard David et Van Orley avec des pièces rares, mises en lumière depuis, représentent les Flandres au xv^e et au début du xvi^e siècle; Dürer, avec une composition contestée, Holbein, à la fin de son séjour en Angleterre, et un maître souabe très original, Hans Maler zu Schwaz, avec de très beaux portraits, peu connus, la Renaissance allemande.

Un nouvel examen du *Portrait d'homme aux mains jointes* de Dirck Bouts, de l'ancienne

1. Catalogue de la collection Johnson, t. I, n° 204, p. 127, repr. p. 184. Les deux portraits proviendraient, dit-on, de Milan et des descendants de la famille d'Archinto.

2. Cat. Altman, n° 30, p. 47, repr.; W. Bode, *Portrait of a Venetian Nobleman by Giorgione in the Altman collection* (*Art in America*, 1913, p. 226, repr.). — Documents en main: qu'on prenne la tête du Christ du *Portement de Croix* de San Rocco à Venise; qu'on la décalque, la retourne, comme dans une feuille de croquis du livre d'esquisses de Van Dyck à Chatsworth (repr. dans le *Giorgione und Palma Vecchio* de Max von Boehm, de la collection Knackfuss, p. 27); qu'on la pose de guingois sur le buste de l'*Arioste* de la National Gallery; qu'on coupe ce buste sous l'épaule, fonde cape et pourpoint dans un informe fourreau, remplace, sur la silhouette, à droite, le pli bouffant de la manche, au coude, par deux mains affreuses, et qu'on noie les masses dans des sauces: le tableau est fait.

collection Oppenheim, permet, selon toute probabilité, de confirmer une tradition reçue dès le XVI^e siècle¹ et de reconnaître l'artiste lui-même dans ce long masque osseux et chagrin, aux lèvres tirées et dures, dont le carac-



PORTRAIT DE MARIA PORTINARI
ATTRIBUÉ À HUGO VAN DER GOES
(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

tere s'accorde si bien avec ses ouvrages. Aux rapprochements, déjà faits, avec le bourgeois mis, en curieux isolé, au fond de la *Cène* de Louvain²,

1. La gravure donnée comme l'effigie du maître dans le recueil de Lampsonius, (Anvers, 1572) reproduit visiblement le portrait. Repr. dans Arnold Goffin, *Thiéry Bouts*, Bruxelles, 1907, p. 2.

2. V. *Gazette des Beaux-Arts*, 1923, t. I, p. 324.

et avec le *Saint Luc* de la collection de Lord Penrhyn à Londres, attribué à Dirck Bouts ou au copiste d'un original perdu¹, on ajoute deux identifications, non moins significatives, avec le personnage debout, de profil, la canne à la main, qui assiste à l'*Audience de l'empereur Othon*, et avec le spectateur placé, dans la même pose que le portrait de New-York, au dernier rang, tout au fond de la *Sentence inique de l'empereur Othon*. Toutes ces figures accusent un âge plus avancé que l'effigie. La *Cène* a été peinte entre 1464 et 1468, les deux tableaux de Bruxelles après 1468²; le portrait se placerait ainsi vers 1460 environ.

Malgré l'attribution fréquente à Memling, il faut se résigner à ignorer l'auteur du *Vieillard* provenant de la même collection, cet admirable portrait de la bonté indulgente et de la résignation de l'âge, beaucoup plus sensible, plus « intérieur » que la plupart des effigies flamandes du xv^e siècle. Sur les portraits du fondé de pouvoirs des Médicis à Bruges et de sa femme, *Tommaso et Maria Portinari*, qu'on pourra toujours donner soit à Memling, soit, avec plus de raison, selon nous, à Van der Goes; sur la variante anecdotique de l'*opus majus* de Memling, le *Mariage mystique de sainte Catherine*, provenant aussi de la collection Goldschmidt, tout a été dit.

Le minuscule panneau à fond d'or, sur bois, des *Adieux du Christ à sa mère*³ fournit un témoignage authentique de l'activité de Gérard David comme miniaturiste, à rapprocher d'une figure du Christ à la Galerie Nationale de Dublin, qui a dû appartenir à une composition de même sujet. Imprégnée de l'influence de David et de Matsys, presque toute gothique encore, charmante de tendresse et de minutie délicate, la *Vierge aux Anges* attribuée par M. Friedlaender à la jeunesse de Van Orley⁴ offre un des premiers et plus poétiques exemples de la métamorphose du thème inauguré par Memling dans ses deux *Mariages mystiques* de plein air, et de son émancipation par l'expulsion des donateurs et saints encombrants et l'envahissement de la nature. Le tapis vert fleuri où la mère joue avec l'enfantelet, et le décor obligatoire, fontaine, fantastique palais, sont plongés dans une vaste campagne inondée de soleil; dans le progrès dévorant du paysage vers l'indépendance, c'est le court et délicieux moment où la dévotion candide des

1. Goffin, ouv. cité, repr. p. 69.

2. *Ibid.*, p. 68, p. 79.

3. Provenant de la collection Otto Kahn de New-York. Cf. Eberhard Freiherr von Bodenhausen et Wilhelm R. Valentiner, *Zu dem Werk Gerard Davids* (*Zeitschrift für bildende Kunst*, 1911, p. 188, repr.).

4. Provenant de la collection J. Emden de Hambourg. Dans son essai de reconstitution de l'œuvre de Van Orley, Max J. Friedlaender place le tableau immédiatement avant 1515: *Bernard Van Orley. II: Orley's Tätigkeit zwischen 1515 und 1520* (*Jahrbuch der königl. Preuss. Kunstsammlungen*, 1909, p. 21 et suiv., repr.).

maîtres du xv^e siècle fleurit une dernière fois, en même temps que s'épanouit la découverte ravie de

L'innocente beauté des jardins et du jour.

La *Sainte Anne* en demi-figure, qui daterait de 1519, un an avant le voyage de Dürer aux Pays-Bas, serait le tableau vendu à Munich vers 1850 avec d'autres tableaux provenant de Schleissheim, un des châteaux de la



LE MARIAGE MYSTIQUE DE SAINTE CATHERINE, PAR HANS MEMLING

(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

Couronne bavaroise, et dont Waagen avait mis en doute l'authenticité¹. Le fait est que Dürer, absorbé de plus en plus par ses profitables entreprises de gravure, dégoûté de la peinture, et sous le coup, sans doute, de la profonde crise morale dont la *Mélancolie* (1514), et une autre estampe, le hideux

1. Provenant de la collection Douriss de Dresde. Repr. : *Bull. of the Metropolitan Museum of Art*, 1913, p. 236 ; Moritz Thausing, *Albert Dürer, sa vie et ses œuvres*, trad. Gruyer, Paris, 1878, p. 392. Il existe, d'après Thausing, d'autres exemplaires.

Désespoir (1516), gardent l'aveu, a tourné pendant un temps au « philistin » avant de se reprendre dans les vigoureuses productions de ses toutes dernières années. Acceptée comme un original, cette œuvre molle et médiocre en fournirait seulement une preuve de plus, après les *Vierges* d'Augsbourg (1514), de Berlin (1518), la *Lucrèce* de Munich (1518), une autre *Vierge en prière* de Berlin¹, aux morbides yeux d'agate, aux mains soufflées comme des beignets, toute pareille aux figures de New-York, et les *Vierges* gravées entre 1514 et 1520, avec leurs types de matrones vulgaires et embourgeoisées. Outre la grande étude de l'Albertine pour sainte Anne, à l'encre de Chine, rehaussée de blanc sur papier gris, un crayon de *Vierge en buste avec l'Enfant*, à la Kunsthalle de Brême, doit se rapporter aussi à cette composition².



PORTRAIT DU COMTE ULRICH II FUGGER

PAR HANS MALER ZU SCHWAZ

(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

Hans dit « Hans Maler », originaire d'Ulm, établi à Schwaz en Tyrol, est daté de 1525, l'année même de la mort du modèle à trente-cinq ans³. Il révèle

1. Repr. dans *Dürer*, coll. des « Klassiker der Kunst », p. 52. Cf., dans le même recueil, avec les peintures précitées, les cinq *Vierges* sur cuivre, de 1514 à 1520.

2. Joseph Meder, *Albertina Fac-simile : Handzeichnungen Deutscher Maler des XV. u. XVI. Jahrhunderts*, Wien, 1922, pl. 22 ; Friedrich Lippmann, *Zeichnungen von Albert Dürer in Nachbildungen*, Abt. V-XXII (t. 2), Berlin, 1893, pl. 111.

3. Max J. Friedlaender, *Hans der Maler zu Schwaz* (Repertorium für Kunsthistorisch, 1895, p. 411, n° 14 du catalogue (p. 416) de vingt tableaux, datés entre 1519 et 1529.

Le *Portrait du comte Ulrich II Fugger*, fils de l'un des fondateurs de la fameuse dynastie de banquiers d'Augsbourg, le comte Ulrich I, par le peintre

chez ce portraitiste, très apprécié du patriciat d'Innsbruck, de Vienne et d'Augsbourg, un devancier de Holbein et des dessinateurs de crayons français du XVI^e siècle, voire un héritier imprévu des maîtres de l'ancienne peinture chinoise : le dessin épuré et abstrait de ce masque d'homme d'affaires volon-



PORTRAIT D'ELIZABETH LADY RICH, PAR HANS HOLBEIN LE JEUNE
(Collection Benjamin Altman, Musée métropolitain, New-York.)

taire et froid, le modelé plat, à peine estompé, la barbe et les sourcils, piqués, poil à poil, à la pointe du pinceau, y font penser.

La superbe effigie d'*Elizabeth Lady Rich*, fille de William Jenks, gros épicier

Le prince Fugger-Babenhausen possède un autre exemplaire, conservé, depuis l'origine, dans la famille, à Augsbourg.

de Londres, épouse du « solicitor general » Richard Rich, plus tard lord-chancelier, et mère de treize enfants, doit avoir été peinte quelques années après son mariage en 1535. La volumineuse matrone, qu'on retrouve, à Windsor, dans le dessin préparatoire de Holbein pour ce chef-d'œuvre, se détache, toute en velours noir, sur l'émail bleu du fond; l'œil de ruminant maussade, les bajoues de brique encaquées dans la vaste cornette, proclament la laideur et la morgue de la parvenue¹. Par une ironie du sort, le sujet de la grande broche en or repoussé, une lamentation sur un cadavre, évoque le meurtre judiciaire de Thomas Morus, auquel le nom et la fortune de Rich sont attachés. La coiffe en cabriolet, les manches bouffantes, un commencement de paniers, datent des toutes dernières années du maître, vers 1540, l'autre Holbein: le portrait supposé de *Margaret Wyatt Lady Lee*, une rousse osseuse aux yeux verts, sèche, pincée, dure, dissimulée, et marquée, elle aussi, par le peintre, sans penser à mal, d'un coup de griffe: cette laide, à trente-quatre ans (l'âge est indiqué), déjà toute en maigreur et en aigreur, expose à sa ceinture une Lucrèce en médaillon, pour enseigne de son anguleuse vertu².

FRANÇOIS MONOD

(*La suite prochainement.*)

1. Appartenait au capitaine H. R. Moseley, de Buildwas Park, Shropshire. Cf. Richard R. Holmes, *Portraits of illustrious personages of the court of Henry VIII....* (dessins de Windsor), London, s. d., 11^e série, pl. 10.

2. Appartenait au major Charles Palmer, de Dorney Court, Windsor. *Burlington Fine Arts Club: Exhibition illustrative of early English portraits*, London, 1909, n° 46, pl. XXII. Repr. dans *Holbein*, coll. des « Klassiker der Kunst », p. 143.





DÉPOSITION DE CROIX, BAS-RELIEF PAR M. A. BOURDELLE
(Église Notre-Dame du Raincy.)

NOTRE-DAME DU RAINCY

L'ÉGLISE qui a été bénie par M^{sr} Gibier, évêque de Versailles, le 17 juin 1923, un peu plus d'un an après que le même prélat en eut posé la première pierre¹, a la valeur d'une démonstration scientifique : c'est la mise en acte, sans compromis, d'un théorème de construction dont la solution nous importe particulièrement, à l'heure où nous sommes. Elle a ainsi le double mérite, qui appartient aux meilleures œuvres de l'art, d'être entièrement nouvelle dans sa conception et dans son plan comme dans son aspect et, cependant, de ne rompre avec rien d'essentiel dans ce qui fut et demeura, de siècle en siècle, à travers tant de changements, la figure du temple chrétien : elle prend naturellement sa place dans la suite des formes qui constituent l'histoire de l'architecture.

Elle porte ainsi la marque de l'esprit de son auteur. M. Auguste Perret est nouveau et classique à la fois. Ses facultés d'invention logique, son intelligence claire, son goût de tout ce qui est expressif et son horreur de tout ce

1. Cette formule n'a pas cessé de servir, faute d'une meilleure. A la vérité, il n'y a pas une seule pierre dans l'église du Raincy, qui est tout entière en béton armé. Mais, de même que, l'électricité ayant presque partout remplacé les anciens agents d'éclairage, on continue d'adapter les ampoules électriques à des flambeaux ou à des lampes faits pour la bougie, l'huile ou le pétrole, de même, pour solenniser, suivant l'antique coutume, le commencement des travaux d'un édifice où n'entreront que des matériaux modernes, c'est toujours un bloc carré qui reçoit, dans une cavité disposée à cet effet, les parchemins et les sceaux traditionnels ; seulement, au lieu d'être taillé dans la pierre, ce bloc est du béton coulé dans un moule.

qui est superflu, l'ont servi et inspiré pour résoudre les problèmes multiples et complexes que soulevait la construction du Théâtre des Champs-Élysées¹ aussi bien que pour réaliser un programme limité et d'ordre intime dans un monument funéraire récemment érigé au cimetière Montparnasse².

Il avait toujours désiré construire une église. C'est, en effet, aujourd'hui comme toujours, la plus belle œuvre à laquelle puisse s'appliquer un architecte. L'idée, étant ici d'une nature qui ne saurait se comparer à nulle autre, a une puissance extraordinaire pour soutenir l'artiste, s'il est, ne fût-ce qu'humainement, capable de comprendre ce qu'il fait. Autant que la destination sacrée, les nécessités immuables de la liturgie agissent comme des préservatrices d'erreurs. Dès qu'une église est adaptée, tant bien que mal, aux exigences du culte, il s'en dégage une beauté dont il n'appartient pas à telle ou telle faute de goût de l'architecte, ou même du clergé et des fidèles, de la dépouiller.

Avec son frère Gustave, M. Auguste Perret avait, il y a près de quinze ans, dirigé la construction de la cathédrale d'Oran sur les plans de M. Albert Ballu. Cette fois, grâce à l'intelligence et au zèle d'un prêtre qui comprit tout de suite la valeur du plan proposé et qui ne se laissa décourager par aucun obstacle, c'est libre de toute contrainte, sauf hélas! celle de la médiocrité du budget, que l'œuvre a été accomplie.

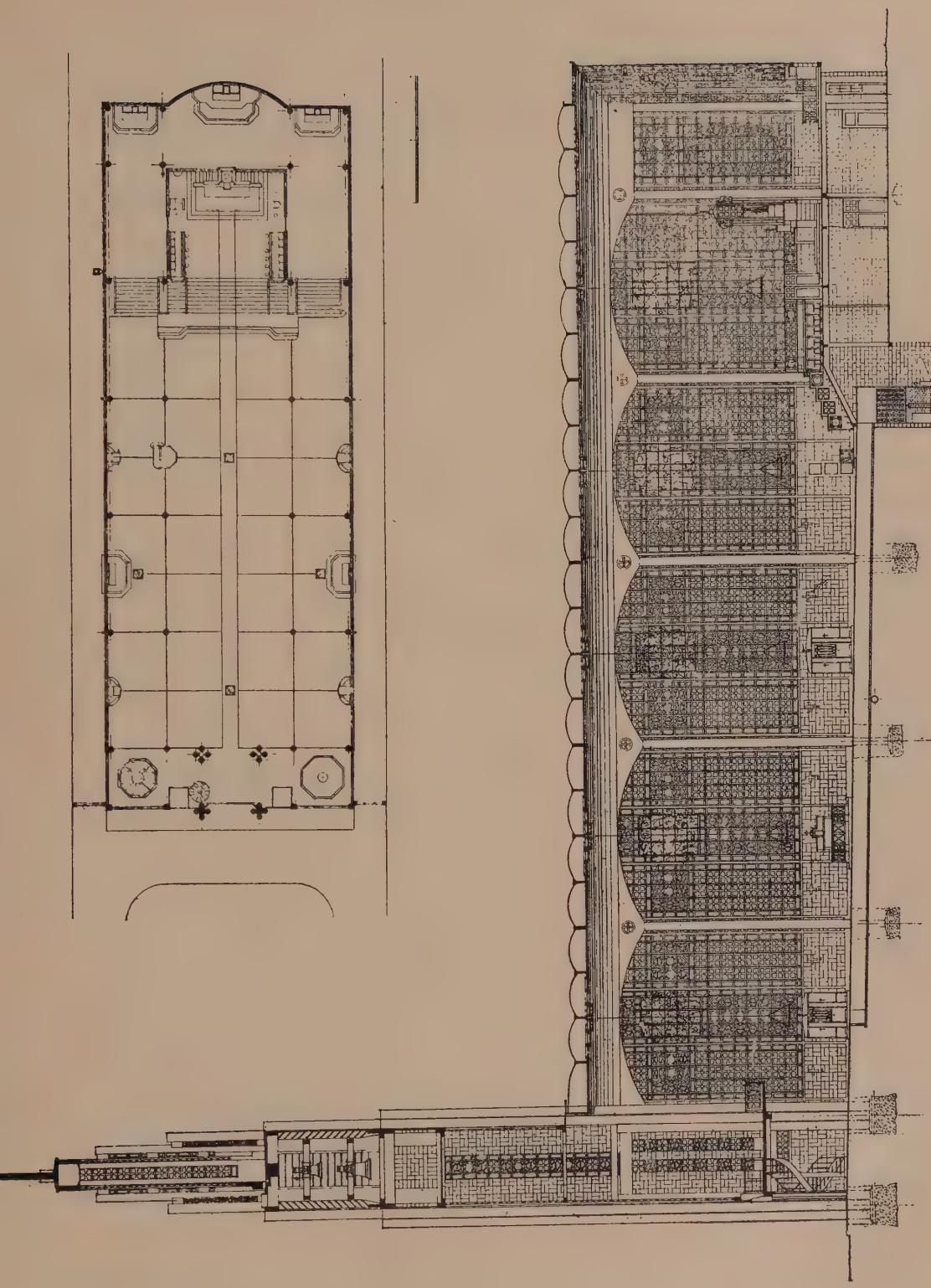
Certes, les frères Perret eussent préféré que M. l'abbé Nègre, curé-doyen du Raincy, initiateur de l'entreprise et fondateur de l'église, pût mettre à leur disposition une somme plus en rapport avec la dignité d'un tel édifice. On ne devra pas toujours compter sur le généreux désintéressement d'architectes qui contribuent de leurs deniers à la dépense, de peintres et de sculpteurs qui offrent gratuitement leur talent et leur travail.

Cependant il ne déplaisait pas aux auteurs de Notre-Dame du Raincy de montrer que, même en ces jours où le prix exorbitant de la main-d'œuvre entrave tant de projets, un architecte habile à utiliser les matériaux modernes est capable de construire une église en peu de temps et pour peu d'argent, — non pas une petite chapelle, mais une grande église, une église ayant, dans sa simplicité, un caractère monumental.

A toutes les époques, l'économie devrait être considérée par les architectes comme une des règles de leur art. Que dire aujourd'hui, alors que la situation générale du monde rend tout gaspillage coupable? A toutes les époques aussi, et pour les mêmes raisons, c'est une règle d'employer autant que pos-

1. Voir Paul Jamot, *Le Théâtre des Champs-Élysées* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1913, t. I, p. 261 et 291.)

2. Voir Henri Lechat, *Une œuvre d'art au cimetière Montparnasse* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1922, t. II, p. 249.)



VIII. — 5^e PÉRIODE.

PLAN ET COUPE DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME DU RAINCY
(DESSIN DES ARCHITECTES, MM. A. ET G. PERRET)

sible les matériaux qu'il est le plus facile de se procurer. C'est ainsi que, dans des régions différentes et différemment pourvues, la cathédrale d'Albi est un chef-d'œuvre de la construction en brique, les cathédrales de Chartres, d'Amiens et de Reims des chefs-d'œuvre de la construction en pierre. Aujourd'hui, le béton armé se trouve partout. C'est un « matériau », comme disent les techniciens, fabriqué industriellement. Il s'offre, s'impose en toute région, à tout architecte. Bon marché, solidité, ductilité, faculté de se prêter aux conceptions les plus hardies et de rendre possibles les tours de force d'exécution, il a toutes les vertus, excepté cette richesse et cette beauté d'aspect qu'il ne saurait disputer au marbre ni à la pierre.

Jusqu'ici, au moins pour les monuments publics et pour les édifices qui supposent une certaine grandeur d'effet, il n'avait guère été employé que comme une armature ou, s'il fournissait toute la construction, on le dissimulait sous un revêtement de marbre ou de stuc. Au Raincy, le béton nu joue le rôle d'une matière noble. A l'extérieur comme à l'intérieur, il est apparent, à l'état brut.

Ne croyons pas, d'ailleurs, que, par un respect fétichiste pour un produit incomparablement résistant et docile, les frères Perret s'interdisent de l'orner, de l'embellir. Non, ils savent très bien qu'avec plus de temps et plus d'argent, ils auraient pu, ne fût-ce qu'en polissant leur béton, donner à certaines parties de l'édifice un aspect plus précieux. Mais la rapidité et l'économie étaient les deux premiers articles du cahier des charges. Il est à l'honneur des architectes que ni cette rapidité ni cette économie ne les aient obligés à des sacrifices compromettant la signification de leur œuvre.

N'y a-t-il pas, même, une certaine convenance entre cet état brut du béton et les formes architecturales de la façade ? Le haut clocher qui, depuis le sol jusqu'à la croix terminale, n'admet d'autre matière que le béton, est conçu un peu comme ces clochers d'églises bretonnes où tout, même la flèche, est en granit. La rudesse du béton et la rudesse du granit devaient suggérer des formes analogues et produire un effet du même genre.

* * *

Notre-Dame du Raincy est un vaisseau de 56 mètres de long sur 20 mètres de large. On pourrait dire que c'est une simple nef, sans transepts, ni bas-côtés, ni abside. Du moins, ces parties traditionnelles du plan de nos églises y sont-elles limitées à la valeur d'indications ou de survivances. C'est encore l'économie et la rapidité qui conseillèrent ces réductions. Mais il faut ajouter que de telles réductions vont dans le sens où s'oriente la pensée d'un architecte soucieux de satisfaire aux besoins actuels des fidèles.



VUE INTÉRIEURE DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME DU RAINCY

(A ET G. PERRET ARCHITECTES)

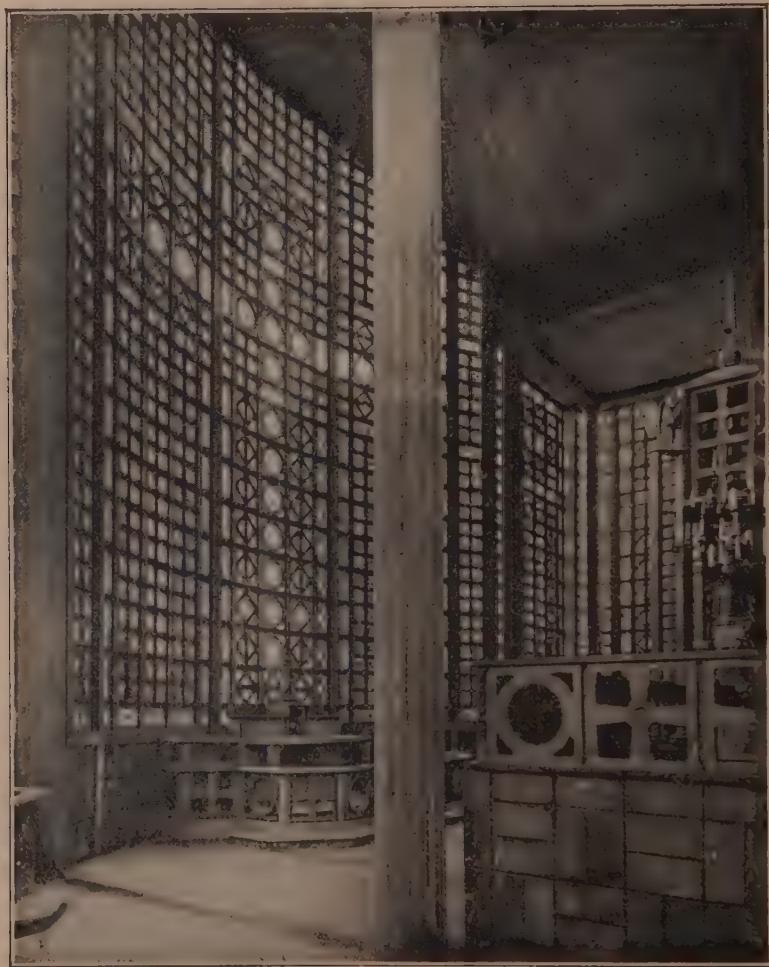
Sans parler de cette atmosphère de majestueuse beauté et de lyrisme que l'on respire dans les plus illustres de nos cathédrales gothiques, nous demeurons toujours sensibles à ce pittoresque mystérieux que nous offre mainte vieille église sans gloire. Laquelle, pour peu qu'elle soit antérieure à la Renaissance, n'a pas de quoi toucher notre sensibilité artistique et religieuse en nous montrant une avenue de hauts piliers, de sombres bas-côtés appelant les supplications solitaires et la pénitence, un chœur où les vitraux font des concerts de lumière et de couleur au-dessus du tabernacle ? Mais tout cela, qui nous émeut et nous émouvra toujours, était destiné à un temps où les habitudes et les aspirations du peuple chrétien n'étaient pas tout à fait ce qu'elles devinrent ensuite. Aujourd'hui les fidèles savent lire et il faut qu'ils voient clair pour lire dans leur livre : cela est d'autant plus nécessaire que la piété, dont le fonds est immuable, mais qui varie dans sa forme, s'appuie, de nos jours, et de plus en plus, sur la liturgie. Il faut que, de tous les points de l'église, on puisse voir et entendre le prêtre, — le prêtre qui offre le Saint Sacrifice à l'autel et le prêtre qui, du haut de la chaire, enseigne la parole divine. Donc, plus de ténèbres, plus de cette multiplicité de chapelles, plus de ces cavités où le son se répercute ou s'élouffe !

On a dit — et il faut le redire, parce que c'est la vérité — que l'église du Raincy est la Sainte-Chapelle du béton armé. Avec des moyens différents, et en tenant compte des restrictions qu'imposait la modicité des ressources, c'est la même idée qui inspire, qui ordonne les deux constructions : l'idée d'une châsse aérienne ou la paroi n'est que l'armature des verrières,

De fines colonnes, qui ont 11 mètres de haut et 43 centimètres de diamètre, sont les poteaux qui supportent des voûtes surbaissées extrêmement légères, d'un dessin élégant et hardi. Elles n'ont pas de chapiteaux et ne doivent pas en avoir. Cette absence de chapiteaux sur des supports si minces contribue à l'effet général d'élancement et de légèreté et fait paraître les voûtes plus hautes. A défaut d'un chapiteau, cependant, un couronnement est nécessaire, quelque chose qui fasse, géométriquement, le passage du rond au carré. Les croix de la consécration, gravées à la retombée des voûtes, remplissent déjà, dans une certaine mesure, cet office. Mais c'est bien l'intention de M. Auguste Perret de ne pas s'en contenter, dès que le temps — et l'argent — lui permettront de réaliser ce perfectionnement.

Les architectes gothiques, visant à la même légèreté, ont dû, pour contenir la poussée des voûtes, recourir à un immense déploiement d'arcs-boutants, dont ils ont, d'ailleurs, tiré un admirable parti décoratif. Ici, le dessin est sans surcharge, aucun renforcement n'étant nécessaire. Les poteaux sont des monolithes, pareils aux troncs d'arbres qui portent une ramure mobile, agitée par le vent. Si les troncs des arbres étaient formés d'assises superpo-

sées, furent-ils d'une épaisseur et d'une robustesse extraordinaires, ils ne pourraient soutenir un tel poids, ni surtout résister aux oscillations latérales déterminées par les troubles de l'atmosphère. Le poteau en béton armé est une tige capable de fléchir, de se balancer en quelque sorte, sans se briser. Quant



INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME DU RAINCY
(CHAPELLE DE LA VIERGE)

aux voûtes, elles ne pèsent pour ainsi dire pas sur les poteaux, elles n'ont pas de poussée, étant minces comme des coquilles d'œuf et, de plus, armées de nervures : les poteaux sont encastrés dans la nervure de la voûte.

Sur ce squelette léger et solide est jetée une enveloppe qu'on pourrait dire de chair vivante. C'est le treillis des *claustra* que remplissent les verres colorés, donnant à toute l'église un aspect lumineux et aérien.

Tout cela, cependant, risquait de ne faire qu'un hangar, si l'architecte n'avait eu l'idée d'un petit artifice d'où resulta, à bien bon compte, un parti vraiment architectural. Les poteaux qui forment l'armature de la paroi en furent détachés de quelques centimètres, de sorte que l'église, au lieu d'une



INTÉRIEUR DE L'ÉGLISE NOTRE-DAME DU RAINCY
(LA TRIBUNE DES ORGUES)

grande chambre d'une seule venue, se présente à nous avec des divisions logiques qui sont comme les membres d'un corps organisé. Tout en appréciant l'effet voulu d'espace sans obstacle, on distingue une nef centrale, circonscrite par deux rangs de colonnes, puis deux nefs latérales entre ces colonnes et les poteaux de la paroi extérieure, et il y a encore de l'air qui circule entre ces poteaux et ce mur,

Le terrain concédé aux architectes avait un défaut que rendait plus grave l'obligation d'éviter toute dépense qui ne serait pas strictement indispensable. Il était en pente, le point le plus élevé se trouvant à l'entrée de l'église. Pour aplanir cette pente, il aurait fallu des travaux de terrassement qui, dans les conditions actuelles, supposaient de grands frais. M. Auguste Perret nous montre ici comment il sait obéir à une des plus salutaires des règles intellectuelles de son art : de l'obstacle tirer un élément de beauté. Il utilise la déclivité, qui est d'ailleurs douce, pour réaliser à peu de frais une disposition très heureuse, qui, du même coup, facilite l'aménagement de ces services accessoires dont une paroisse ne peut se passer. L'autel est sur une plate-forme qui domine d'une dizaine de marches la nef. Sous cette plate-forme se développe une crypte contenant plusieurs divisions : calorifère, sacristie, bureaux, chapelle du catéchisme. La plate-forme, avec ses deux escaliers qui descendent à la crypte, permet une présentation imposante et essentiellement religieuse du maître-autel. Toute l'attention converge ainsi vers le prêtre, et il semble que la prière des fidèles, suivant la pente de la nef, soit conduite comme une vague qui se creuse et se relève devant le tabernacle.

La plate-forme occupe toute la partie postérieure de l'église, remplissant ainsi l'office du chœur à la fois et de l'abside. Au fond, dans l'axe de la nef centrale et des deux nefs latérales, se trouvent trois autels dédiés à la Sainte Vierge, à saint Joseph, à saint François d'Assise.

Le maître-autel porte, comme clôture, couverture et défense du Saint-Sacrement, un *ciborium* fait de poteaux dont la disposition rappelle le dessin du clocher et qui se termine par des anges. Les poteaux sont dorés, ainsi que les anges, qui sont estampés dans des moules géométriques.

A droite et à gauche de l'entrée de la nef s'ouvrent deux petites chapelles basses, de forme polygonale. Leur présence est, pour ainsi dire, exigée par des raisons religieuses : l'une est la chapelle des fonts baptismaux, que doit posséder toute église, l'autre la chapelle des Ames du Purgatoire ou, comme on la nommera communément, la chapelle des Morts de la Guerre, dont la signification est particulièrement importante dans une église votive destinée à commémorer la victoire de l'Ourcq, première étape de la victoire de la Marne.

Dans le plan architectural de l'église, leur fonction n'est pas moins utile. A l'extérieur, elles modèlent la façade, rompant les lignes qui, sans elles, auraient pu paraître trop rigides, trop nues, jouant un rôle analogue à celui des petites absidioles des églises romanes d'Auvergne ou du Languedoc. A l'intérieur, le dallage dessine la croix de guerre : deux épées croisées. Un bandeau octogonal, qui entoure la croix, porte cette belle inscription due à M. l'abbé Nègre : **IN SANGUINE EORUM JUSTITIA ET PAX OSCULATÆ SUNT.**

Entre ces deux petites chapelles polygonales et le clocher s'élèvent deux tours carées, beaucoup plus hautes que les chapelles, beaucoup moins hautes que le clocher à la base duquel elles sont accolées. Ce ne sont pas des contreforts, au sens gothique du mot. Le clocher n'a pas besoin d'appui, mais ces deux tours sont nécessaires à l'œil pour relier le clocher à l'ensemble de l'édifice : elles soulignent les divisions de la façade, surmontant les deux portes basses latérales, tandis que la haute porte centrale s'ouvre sous le clocher. Chacune d'elles porte à son faîte un lanternon carré qui se termine par un ornement sculpté dont le symbolisme se fait aisément comprendre : à gauche, du côté de la chapelle des Morts, c'est une couronne d'épines ; à droite, du côté du baptistère, dans une couronne de même diamètre est inscrite la colombe du Saint-Esprit. Simple sculpture d'architecte, fort appropriée d'ailleurs à sa fonction,

Le clocher à 43 mètres de haut. Que ce soit à l'intérieur de l'église ou au clocher, les poteaux sont d'un diamètre uniforme. Là où la hauteur et le poids à supporter l'exigeaient, on n'a eu qu'à quadrupler et quintupler ces poteaux. C'est ainsi que le clocher, à l'intérieur, repose sur des faisceaux de quatre colonnes. L'effet en est certainement très supérieur à ce qu'aurait donné un pilier unique de même force, et c'est plus



L'ÉGLISE NOTRE-DAME DU RAINCY
(MM. A. ET G. PERRET ARCHITECTES)

vivant, plus végétal, en quelque sorte, à l'instar de ces faisceaux de hautes tiges qu'affectionnaient les Égyptiens. Ajoutons que ce résultat est obtenu économiquement, les faisceaux de colonnes ne coûtant pas plus cher que n'eût coûté un gros pilier.

A l'intérieur du clocher, il n'y a pas de « beffroi ». Le « beffroi », qui, dans l'usage courant désigne la tour elle-même, c'est, en terme d'architecture, une charpente de bois placée à l'intérieur de la tour, destinée à contenir les cloches. Il repose en général sur des pylônes à la hauteur de la première assise et, ensuite, s'élève en forme de tronc de pyramide quadrangulaire, sans toucher la pierre où il est enfermé. Il a pour effet de faire descendre le point d'application de l'effort et, ainsi, d'empêcher la dislocation des assises de pierre sous l'ébranlement causé par les cloches. Au Raincy, ce beffroi était inutile. Le clocher est un monolithe, aussi indestructible qu'un obélisque égyptien. On pourrait le coucher par terre et le relever intact. Les cloches sont simplement attachées à des poutres transversales dans la cage vide.

Ce clocher monolithique a cependant des divisions et des assises. Mais ces assises ne sont pas indépendantes les unes des autres, comme il arrive dans certains clochers romans où il semble qu'il n'y a pas de raison pour arrêter à un point plutôt qu'à un autre la superposition des étages. Ici, c'est vraiment une charpente, l'étage inférieur amorçant les supérieurs, les faisceaux de colonnes rentrant les uns dans les autres. De là un aspect d'unité dans la multiplicité qui est la marque d'une création bien conçue. Il y a vingt poteaux au départ, puis douze, puis huit, puis quatre, et enfin un, qui forme la terminaison du clocher et supporte une haute croix faite, comme la tour entière, en béton armé. Une croix pareille en pierre eût été impossible. Nous sommes habitués à la croix de fer et au coq de même métal, dont la grêle silhouette est liée à la figure de tant de nos vieilles églises de village. Ici, le béton armé a permis un couronnement qui accuse la signification votive de l'église et rappelle les âmes de ceux qui sont morts pour le salut de la France : le motif supérieur du clocher, le dernier poteau qui dépasse les autres, s'inspire de ces petits monuments que l'on trouve dans plusieurs provinces et qu'on appelle « lanternes des Morts »¹.

A l'extérieur, ainsi que l'a remarqué l'auteur d'une excellente analyse technique², le clocher, avec ses lignes verticales et ses tubulures de différentes

1. Voir la « lanterne des Morts » de Cellefrouin (Charente) dans le *Dictionnaire d'architecture* de Viollet-le-Duc, s. v. *Lanterne*.

2. *Le Correspondant*, 10 août 1923, p. 560 et suiv. Parmi les articles consacrés dans la presse à l'église du Raincy, on peut citer ceux de la *Croix* (M. Abel Fabre), du *Gaulois* (M. Louis Gillet), de l'*Intransigeant* (M. Gabriel Boissy) et de la *Semaine religieuse de Versailles* (A. P.). M. l'abbé Nègre les a réunis dans le *Bulletin de l'Union paroissiale du Raincy*, n° 8, septembre 1923.

grandeur, fait penser à un orgue monumental qui se développerait en hauteur plutôt qu'en largeur. Or, à l'intérieur, la cage vide du clocher, reposant sur quatre faisceaux de colonnes, sert précisément à recevoir l'orgue et à l'encadrer. L'orgue a par lui-même dans toutes les églises, une importante fonction décorative. Ici, le pittoresque de la présentation produit un maximum d'effet dans ce vaisseau de dessin sévère et nu.

De la tribune de l'orgue, l'œil embrasse la nef et le chœur. C'est de là que l'on apprécie le mieux l'aspect aérien, lumineux et coloré de l'église, en contemplant la suite des verrières et la gradation de leurs teintes.

* * *

Dans une telle église, la place de la sculpture est restreinte. A l'intérieur, il ne faut souhaiter que des statues d'autel et, peut-être, une statuette de saint Jean-Baptiste sur les fonts baptismaux. A l'extérieur, au-dessus du portail central, un tympan allongé, en cintre surbaissé, attend une composition en haut-relief. L'œuvre n'est pas encore exécutée. L'auteur, M. Émile-Antoine Bourdelle, a esquissé à larges traits un *Christ déposé de la Croix*. C'est une scène qui convient à tout lieu fait pour la prière du chrétien. Mais où la verrait-on plus volontiers qu'au front d'une église commémorant le sacrifice sanglant de nos soldats ? Elle n'est pas moins appropriée, par les combinaisons de lignes qu'elle implique, à l'emplacement qui lui est réservé ici. La maquette, provisoirement fixée au tympan du portail, nous montre avec quelle entente du décoratif et quel sentiment du pathétique religieux M. Bourdelle veut représenter le corps du divin Crucifié que soutiennent Joseph d'Arimathie et Nicodème et que pleurent les Saintes Femmes.

La peinture, en revanche, la peinture sur verre, a la charge de tout le décor intérieur. Une collaboration aussi précieuse que désintéressée était assurée à l'architecte, celle de M. Maurice Denis, collaboration dont les heureux effets avaient déjà été éprouvés dans le sacré comme dans le profane, au Théâtre des Champs-Élysées, au cimetière Montparnasse et dans une chapelle privée, à Saint-Germain-en-Laye. Il y a dix grandes fenêtres qui font tout le tour de l'église. Les *claustra* en béton, qui servent d'armature aux verrières et en soulignent le dessin, se composent des mêmes éléments très simples, — carré, croix, triangle, — dont les combinaisons variées fournissent dans toute l'église les divers détails de l'architecture : balustrade du chœur, table de communion, clôture des chapelles, perforation des voûtes, fenêtres du clocher.

Chaque verrière a sa teinte propre, et la suite forme une gamme passant du jaune citron à l'orangé, puis au rouge et au violet, pour se terminer par le

bleu, qui est la couleur de la Sainte Vierge : les deux fenêtres du fond tendent ainsi derrière l'autel comme un ciel nocturne, profond et transparent, sur lequel scintillent les flammes des cierges.

Une grande croix, ton sur ton, occupe le champ de chacune des verrières ; au centre de la croix est un panneau portant une composition figurée. Ainsi qu'il l'avait déjà fait dans l'église voisine de Gagny, M. Maurice Denis a su, sans disparate, associer à l'iconographie religieuse les images de la réalité moderne. Neuf panneaux retracent la vie de la Vierge ; le dixième commémore la bataille de l'Ourcq, dont le sort se décida près d'ici. La polychromie de chaque panneau se résout en une harmonie qui s'accorde avec le ton de la verrière. Inspiré par une imagination toujours jeune et féconde et par une foi sincère, un grand décorateur, qui est aussi un grand peintre religieux, renouvelle ici les thèmes traditionnels des anciens maîtres et il est aussi nouveau quand il représente la *Nativité de la Vierge*, la *Pentecôte* ou l'*Assomption* qu'il est classique en évoquant la guerre de 1914.

Les belles compositions de M. Maurice Denis ont été fixées sur le verre par un procédé qui assure, pour une vingtaine d'années, un effet très satisfaisant. Mais, peu à peu, les verres peints seront remplacés par des vitraux colorés en pleine pâte. C'est une des tâches que poursuivra désormais M. le curé du Raincy, afin de compléter l'œuvre à laquelle son nom, avec ceux des artistes, ses collaborateurs, mérite de rester attaché.

PAUL JAMOT



LA BATAILLE DE L'OURCQ
VITRAIL PAR M. MAURICE DENIS
(Église Notre-Dame du Raincy.)

FRANÇOIS BOUCHOT

(1800-1842)



PORTRAIT DE FRANÇOIS BOUCHOT
LITHOGRAPHIE D'ÉMILE LASSALLE
D'APRÈS WINTERHALTER

A l'occasion de l'Exposition rétrospective de 1889, Paul Mantz s'exprimait ainsi, dans la *Gazette des Beaux-Arts* : « François Bouchot, dont on parle peu, aurait vraisemblablement joué un rôle important si une mort prématurée ne l'eût enlevé à ses travaux... Comme tout le monde, il a aimé les mythologies, mais son aptitude véritable, c'était l'histoire. Son œuvre principale, les *Funérailles de Marceau*, est au Musée de Chartres, et elle lui fait grand honneur. Le nom de Bouchot est, cependant, presque ignoré...¹ ».

C'est pour contribuer à dissiper cette quasi-ignorance que nous lui consacrons ici ces quelques pages.

François Bouchot naquit à Paris le 29 novembre 1800. Il était fils d'un imprimeur en taille-douce². La profession paternelle fut inculquée au futur peintre qui ne s'en contenta pas et se tourna vers la gravure ; il fréquenta l'atelier de Richomme. Dans le monde des graveurs une fermentation régnait

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 1889, t. II, p. 117.

2. Article nécrologique par A. de L. (*L'Artiste*, 20 février 1842).

alors, qui devait aboutir à la découverte de la lithographie. Les premiers romantiques s'en emparèrent avec ardeur, car ce genre servait merveilleusement les tendances de leur art.

Notre jeune artiste rêvait d'une exécution plus vivante encore ; il ambitionnait de retracer par le pinceau les combats glorieux, les actions d'éclat du grand capitaine qui faisait battre les cœurs. Le baron Regnault lui ouvrit son atelier. Il prit sur lui une influence décisive. Le peintre admiré des *Trois Grâces*, sujet opposé par lui-même, en l'an VIII, aux *Sabines* de David¹, transmit à son élève un peu de la grâce spirituelle du XVIII^e siècle.

Le second maître de Bouchot fut Lethière, l'auteur triomphant de *Brutus condamnant ses fils à mort* (1801), qui tomba, en 1831, avec la *Fondation du Collège de France par François I^r*, en complet discrédit. Mais, en dehors des maîtres que l'histoire donne officiellement à Bouchot, il faut citer encore Horace Vernet, dont les idées politiques sont connues, et qui fut, sa vie durant, lié avec lui d'une étroite amitié, ainsi que Hébert et Lehmann.

Les récompenses officielles ne furent pas ménagées au fils de l'imprimeur ; elles furent couronnées par le prix de Rome en 1823. Bouchot séjourne à Rome sept années, durant lesquelles il envoie à Paris le résultat de son labeur et son propre portrait, qui figure aujourd'hui au Musée de Dijon. De cette date le Musée de Chartres conserve un *Bacchus et Érigone* qui reflète bien la note romantique de l'époque ; le Musée de Lille, un *Silène surpris par les bergers*, et surtout, plus intéressante, à mon avis, que l'œuvre définitive, une esquisse, très poussée et d'un chaud coloris, de cette toile

Cependant, nous sommes dans un temps où le genre noble par excellence est la peinture d'histoire. Bouchot était, d'ailleurs, dirigé de ce côté par ses inspirations premières. Un arrêté du 31 août 1833 charge « M. Bouchot, ex-pensionnaire du roi à Rome, d'exécuter un tableau d'histoire dont le prix est fixé à quatre mille francs, et dont il proposera le sujet². » C'est au Salon de 1835 que parurent les *Funérailles du général Marceau* : « Le corps de Marceau, revêtu de son uniforme de chasseur, vient d'être descendu d'une voiture autrichienne, porté par des soldats français, entouré de ses généraux, abrité par le drapeau tricolore ; il est dirigé vers un groupe de blessés français parmi lesquels un soldat cherche à toucher le corps de son général. Au fond, un régiment de hussards à cheval est en bataille, ainsi qu'un régiment d'infanterie dont les tambours forment un groupe en avant. Derrière, à droite, l'armée autrichienne, en avant de laquelle sont ses généraux². »

Bouchot a produit là une œuvre significative, qui tient à la fois du réa-

1. *La Peinture en France au XIX^e siècle*, par Léonce Bénédite ; Paris, 1909, p. 11.

2. Archives Nationales, Jr 21, 488.

lisme et de l'idéalisme, et que le romantisme du temps effleure de son aile. La réalité angoissante évoque Géricault. Le coloriste n'est pas au-dessous de sa tâche ; l'harmonie est parfaite ; les tons se fondent dans leur gamme neutre, volontairement effacée, tonalité un peu froide et grise, qui représente exactement l'atmosphère d'un matin d'automne. Le drapeau de la France est le magnifique point d'orgue de cette symphonie, pénétrée d'une noble tristesse.

L'œuvre fit sensation. Alexandre Barbier, dans *l'Artiste*¹, le proclame « le



LES FUNÉRAILLES DU GÉNÉRAL MARCEAU, PAR FRANÇOIS BOUCHOT
(Musée de Chartres.)

chef-d'œuvre de l'année ». « Le tableau », dit-il, « est vrai, profond, éclairé, simple et naïf ; chaque tête a son expression qui lui est propre ; chacune de ces douleurs est entière et se confond merveilleusement avec les douleurs qui l'entourent... Honneur à l'historien qui est à la portée de tous les cœurs bien faits... Honneur au peintre qui voit son modèle face à face. » De son côté Louis Viardot écrit² : « M. Bouchot a fait une œuvre à peu près irréprochable, qui le place de prime abord à un rang fort élevé dans notre

1. N° du 6 mars 1835, p. 74.

2. *Le National*, 12 mars 1835.

école », et il le rapproche de Géricault. Delécluze, dans le *Journal des Débats*¹, dit que, dans ce Salon de 1835, où, comme on le sait, les artistes de valeur sont en nombre, c'est le tableau de Bouchot qui attire l'attention, et il ajoute : « Les attitudes, les expressions sont vraies et exemptes de toute exagération. » Et V. Schœlcher, dans la *Revue de Paris*² : « M. Bouchot vient de se placer au premier rang avec les *Funérailles du général Marceau*. C'est une toile

immense qu'il a couverte avec un rare bonheur et des moyens d'une simplicité parfaite. Son tableau sera une des plus belles pages des annales du pays... ». Alexandre Barbier, dans l'*Artiste*³, renchérit encore : « Ce tableau, qui est un chef-d'œuvre, nous a donné tout à fait l'idée de ce que doit être le tableau historique. »

Aux funérailles du héros de Fleurus, tombé si prématurément, succède, en 1836, la *Mort de Joseph Bara*. Le dévouement de l'enfant sublime a inspiré à Bouchot une magistrale composition, où court le souffle puissant de l'Épopée, où l'on retrouve l'énergie du sentiment qui inspira



Phot. Giraudon.

LA MORT DE JOSEPH BARA, PAR FRANÇOIS BOUCHOT
(1836)

(Appartient à Mme Gaston Gouin.)

Rude. La conscience du devoir accompli s'exhale de cette face enfantine. La Patrie est là tout entière, personnifiée par ce sang pur qui a coulé pour elle.

Très en avance, au point de vue technique, sur la manière du temps, l'œuvre est vigoureusement traitée, en pleine pâte. Bon réalisme, qui s'égale à celui du *Cuirassier blessé* de Géricault et annonce presque le *Fifre* de Manet.

1. N° du 5 mars 1835.
2. N° du 5 avril 1835, p. 48.
3. N° du 13 mars 1835, p. 90.

Cette fin de jour d'été, dont les derniers rayons viennent caresser le front du jeune homme, ce grand ciel neutre, qui semble s'associer au tragique de la scène, et qui éclaire ce revers de fossé, dernier gîte du petit tambour, ajoutent à la beauté de l'impression.

La *Bataille de Zurich*, en 1837, ne recueillit pas les suffrages des *Funérailles*



Phot. Giraudon.

LE DIX-HUIT BRUMAIRE, PAR FRANÇOIS BOUCHOT
(Musée de Versailles.)

de Marceau. Gustave Planche¹, qui se fit tant d'ennemis par sa sévérité rogue et tranchante, ne ménage pas les remontrances. Il ne retrouve pas, dit-il, l élévation que le peintre avait témoignée dans sa première œuvre. Il reconnaît toutefois que c'est le programme inspiré par M. de Montalivet qui a trop rétréci le sujet traité ; mais il ajoute que Bouchot n'aurait pas dû s'y prêter :

1. *Études sur l'école française*; Paris, 1855, t. II, p. 79.

« Puisqu'il ne sentait pas en lui-même la faculté d'agrandir le programme de la liste civile, il devait, dans l'intérêt de son nom, traiter un sujet librement consenti... ; toutefois, les morceaux sont exécutés avec soin, avec un respect de la réalité. Mais le tableau ressemble à une chasse militaire de M. Horace Vernet. » Alexandre Barbier¹, si admiratif en 1835, critique également, et il trouve aussi que c'est réduire la bataille de Zurich que de la limiter à un entretien entre Masséna, Oudinot et Reille. Delécluze² apprécie mieux le naturel de cette scène épique. Telles ont été, dit-il, les destinées de la peinture militaire : aux mousquetades, aux embûches, sauvageries, pendaisons de Jacques Callot, aux combats légendaires de Salvator Rosa, qui inspira directement le Bourguignon, ont succédé des mêlées plus calmes, pour ainsi dire plus réglées « comme un ballet³ », telles que les ont pratiquées Le Brun, Van der Meulen, puis Joseph Parrocel. C'est Parrocel, dit encore Delécluze, qui ramena la bataille à sa plus simple expression, consistant à représenter un soldat étendu mort sur le devant de la scène, tandis qu'un aide de camp à cheval, de l'autre côté, pique son cheval ou ôte son chapeau, et qu'au milieu un général, prince ou commandant, bien monté et très calme, indique dans le lointain une armée en marche ou une ville en feu. De la bataille de Parrocel dérivent les batailles de la Révolution et de l'Empire.

C'est en 1840, après une série de portraits qui ne sont pas sans valeur, et qui témoignent d'une clientèle aristocratique, que Bouchot produisit cette page intéressante entre toutes : *Le Dix-huit Brumaire*. En réalité, le tableau devrait s'intituler « *Le Dix-neuf Brumaire* », car c'est une scène de cette journée qu'il retrace, le point culminant de la tragédie. Les plus ardents ennemis de Bonaparte, au nombre desquels se trouvait, a-t-on dit, Barthélemy Arega, s'avancent sur lui, ainsi que le voulait la légende, armés de poignards. Mais les grenadiers laissés à la porte de l'Orangerie pénètrent et dégagent le général, tandis que Lucien proteste avec véhémence.

Dans ce tableau, qui fit une profonde sensation à l'Exposition rétrospective de 1889, Bouchot a recherché avant tout la vie. Voyez cette chaise jetée, cette agitation sur la tribune ; les regards soupçonneux, défiant, des grenadiers prêts à faire de leur corps un rempart à Bonaparte lancent des flammes.

L'influence de Regnault est prédominante dans cette œuvre. Par elle, nous remontons jusqu'à Rembrandt ; nous savons le culte professé par l'auteur des *Trois Grâces* pour le grand Hollandais et ses effets de clair-obscur.

1. *L'Artiste*, 2 avril 1837, p. 114.

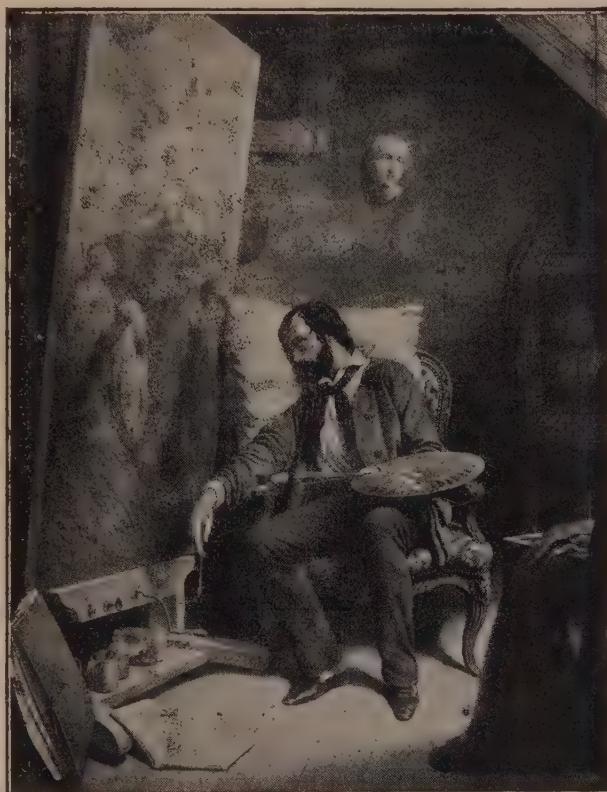
2. *Journal des Débats*, 6 avril 1837.

3. Arsène Alexandre, *Histoire de la peinture militaire en France* ; Paris, 1889, p. 27.

L'atmosphère est, en effet, d'une fluidité admirable. Cette belle lumière baigne une scène composée avec art, où les personnages se découpent vigoureusement. La figure fine et ardente de Bonaparte explique son ascendant; il semble être dans son élément, ignorer la crainte, rendre la justice au lieu de violer la Constitution. Lucien, plus circonspect, moins rassuré sur les suites de l'aventure, paraît interroger l'horizon. On a reproché à l'auteur la quantité de manteaux rouges qui se voient dans cette composition; mais combien les tons en ont été savamment gradués! combien la couleur en est variée! On sent ici l'influence de Gros, dont Bouchot avait reçu également des conseils.

Cependant les critiques furent partagés. Jules Janin¹ regrette encore le Marceau mort, « sa simplicité, sa grandeur ». Quelle comparaison était possible, cependant, entre la scène tumultueuse de Saint-Cloud et la tranquille majesté des funérailles! Une des grandes difficultés du tableau de M. Bouchot, dit-il, c'étaient « ces maudites robes rouges du Conseil des Cinq-Cents dont il était impossible au peintre de se délivrer tout à fait. Il a tourné de son mieux cette difficulté, mais, cependant, le rouge domine encore d'une étrange façon. Celui-là seulement est un peintre, dit Rubens, qui sait dominer le rouge et le noir et Rubens savait par lui-même s'il disait juste. M. Bouchot ne domine pas tout à fait le rouge... ».

Ce fut Paul Mantz qui, en 1889, s'employa activement à ce que le *Dix-*

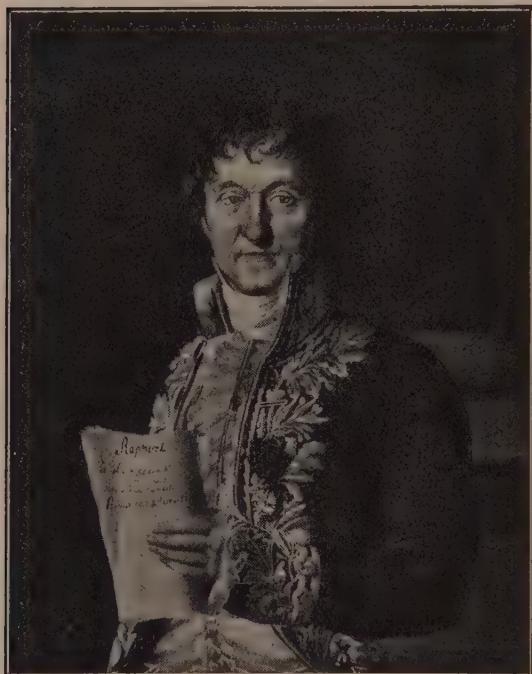


BOUCHOT TRAVAILLANT A SON DERNIER TABLEAU
LITHOGRAPHIE DE LÉON NOËL D'APRÈS ALOPHE

1. *L'Artiste*, 12 mars 1840, p. 188.

huit Brumaire fût placé au Louvre. Un arrangement récent vient de le restituer au Musée de Versailles.

Nous voici presque au terme de cette destinée si bien remplie, car le peintre expirait le 7 février 1842. Cette vie trop courte fut, cependant, embellie par l'amour que l'artiste avait vouée à sa femme, sa chère Cecchina (diminutif italien de Françoise). Il avait épousé, le 27 décembre 1837, une fille de Dominique Lablache, et il resta, sa vie durant, en rapports constants avec le monde du théâtre. Il compona lui-même plusieurs morceaux de chant.



Phot. Braun.

PORTRAIT DE L^E CARNOT, PAR FRANÇOIS BOUCHOT
(Ministère de la Guerre, Paris.)

religieuse, Bouchot exécuta aussi un *Repos en Égypte* dont le salonnier de *L'Artiste* parle avec enthousiasme comme d'une « peinture délicieuse¹ ». Et c'est encore une toile de sujet religieux qui se trouve sur son chevalet dans le tableau où son ami Alophe l'a représenté rassemblant ses forces défaillantes pour peindre une œuvre ultime.

Les *Funérailles de Marceau* devaient recevoir un pendant : c'est la mise en action de la *Proclamation de Bonaparte à l'armée d'Italie*, le 28 mars 1796. Le général en chef montre à ses guerriers demi-nus les riches campagnes

Au moment de sa mort, Bouchot avait sur le chantier nombre d'œuvres importantes. La décoration picturale de l'église de la Madeleine avait été l'objet d'une vive compétition. Thiers, qui en avait confié les travées à Paul Delaroche, se vit vivement reprocher ce choix, et l'artiste, offensé, préféra se retirer. L'on se tourna vers ceux que l'on supposait mieux désignés. Avec Schnetz, Couder, Cogniet, Abel de Pujol, Signol, Bouchot est représenté par un *Crucifiement*. Mais l'on sait qu'à la Madeleine, seule la coupole de Ziègler est en valeur.

Dans ce genre de la peinture

1. *L'Artiste*, 3 avril 1842, p. 211.

d'Italie offertes à leur conquête. Tout ce que Bouchot avait de chaleur dans l'âme a passé dans cette composition qui évoque invinciblement celle de Gustave Moreau où Moïse, ôtant ses sandales en vue de la Palestine, montre aux Hébreux la contrée convoitée :

Il voit tout Chanaan et la Terre promise
Où sa tombe, il le sait, ne sera point admise¹.

Enfin, Bouchot avait encore ébauché, en guise d'épilogue au *Dix-huit Brumaire*, une *Abdication de Napoléon*, que termina l'Italien Gaëtan Ferri. Elle a été placée à Versailles, où se trouvent également les portraits en buste, dus à Bouchot, des généraux Joubert, Championnet, Dugommier, Moreau, tandis que celui de Lazare Carnot est au ministère de la Guerre, celui de Marceau et celui de Joubert en pied au Musée de l'Armée.

Delécluze avait ainsi défini Bouchot : « C'est un de ces peintres dont l'âme impérieuse dispose des formes à sa volonté et ne se laisse jamais dominer par la matière². »

Il s'est tenu systématiquement à l'égard des coteries, sans prendre part dans la lutte, de plus en plus doctrinaire, des classiques et des romantiques. C'est son âme seule qu'il a cherché à faire passer dans ses œuvres, sans rechercher jamais une popularité malsaine, sans viser à l'effet, ne s'attachant qu'à ce qu'il croyait être la vérité. Ce travailleur fut ravi trop tôt à sa tâche, qui était de célébrer les traits de dévouement, les sentiments d'héroïsme, le patrimoine de notre honneur national.

En s'adressant à lui pour des œuvres destinées à en perpétuer le souvenir, la monarchie de Juillet avait rendu hommage à l'artiste et justice à l'homme.

GABRIELLE RHEIMS

1. A. de Vigny, *Moïse (Poèmes antiques et modernes : Livre mystique)*.

2. *Journal des Débats*, feuilleton du 15 mars 1842.

L'ART DANS L'AFRIQUE OCCIDENTALE FRANÇAISE



LA VIEILLE MOSQUÉE DE BAMAKO
(SOUDAN FRANÇAIS)

Pour qui a observé les œuvres, plus ou moins intéressantes dans leur barbarie, que l'art a fait éclore sous le ciel lumineux de l'Afrique occidentale, une conclusion s'impose : c'est que, malgré le succès disproportionné qu'on a fait dernièrement aux fétiches des régions tropicales, il n'existe pas d'art spécifiquement nègre. Les réalisations d'ordre plastique se réclament à peu près toutes, là-bas, d'une origine étrangère souvent fort ancienne. S'il

n'avait trouvé des maîtres, le noir se fût montré incapable de créations dignes de ce nom.

Mais jadis la vallée du Niger et aussi le Dahomey ont connu une société indigène au sein de laquelle a régné une sorte de civilisation due à l'influence des conquérants et des voyageurs. En raison d'infiltrations d'ordre religieux ou industriel, le rayonnement de l'Égypte antique s'est fait sentir jusque dans certaines régions du golfe du Bénin. Plus tard, l'activité des colonies phéniciennes de l'Afrique du Nord, et notamment de Carthage, a eu sa répercussion sur les grands centres soudanais. Du ^{IV^e} au ^{XII^e} siècle, la grande plaine soudanaise a vu se développer une organisation forte et prospère par la création successive des empires de Ghâna, de Mali, de Gao et de Ouagadougou. Au Sud, le Dahomey a constitué, depuis le ^{XVI^e} siècle, un véritable État unique au milieu de peuplades incapables d'arriver à un stade politique quelque peu élevé et de dépasser l'unité familiale. Le royaume de « Danhomé »,

comme on disait alors, put jouir d'un ordre et d'une solidité qui lui ont permis de durer jusqu'à sa conquête par nos troupes en 1894. Seuls, ces États véritablement constitués ont donné l'essor à une floraison d'art de quelque importance. Et ceci n'est qu'un cas particulier de cette loi générale : l'art ne peut vraiment fleurir que dans les sociétés organisées ; la barbarie et l'anarchie ne lui permettent ni de germer ni de croître.

Autre caractéristique de l'art dans l'Afrique occidentale française : il ne doit rien à l'inspiration ni même à l'instinct des contemporains ; il vient tout entier de la tradition transmise avec la plus rigoureuse, la plus servile fidélité. Il semble que depuis l'écroulement des vieilles civilisations soudanaises les conceptions d'art et leurs moyens d'expression se soient à jamais cristallisées. A travers les siècles modernes, le noir reproduit textuellement les mêmes motifs, sans y rien changer, sans y rien ajouter de neuf ni de personnel. On dirait que ses archaïques modèles lui sont devenus sacrés au point de demeurer pour lui invariables et éternels. C'est à croire qu'une Isis mystérieuse et jalouse a figé pour tout l'avenir le rêve d'idéal des ancêtres. Complètement dénué d'esprit d'invention, incapable d'originalité, l'artiste d'Afrique occidentale se borne à répéter, à transposer éternellement dans les temps nouveaux ce rêve à la flamme éteinte que lui ont légué les siècles révolus. Il ne s'entend qu'à tirer à l'infini d'identiques clichés d'un type immuable. C'est un copiste à perpétuité.

Il faut ajouter que le nègre a peu de goût pour la représentation graphique. En dehors de quelques dessins rupestres récemment découverts dans la région du Macina, des tatouages et des figurines découpées sur tissus du Dahomey, on ne peut lui attribuer aucune application de lignes sur un plan. Il semble irrévocablement fermé à l'art de peindre. La sculpture sur bois, le travail des métaux, le modelage des poteries, les arts industriels et décoratifs, l'attirent bien davantage. Mais l'art qui brille avec le plus d'éclat et d'abondance en Afrique occidentale française, c'est celui qui a atteint au plus haut degré de perfection dans presque toutes les sociétés antiques : l'architecture.

* * *

Sur les bords de l'immense Niger, père des eaux fécondantes, entre Bamako et le Sahara infini, au seuil duquel Tombouctou monte la garde, d'antiques cités se succèdent, élevées à des époques souvent mal déterminées par des populations migratrices venues de l'Est et de l'Ouest et principalement par ces rois de Gao originaires, croit-on, d'Arabie et qui prirent le nom de Songoï ou Sonraï. Elles nous révèlent un style fort original d'architecture indigène. Le *banco*, cette boue difficile à fixer, aux lignes ordinairement empâtées et baveuses, que l'on voit si grossièrement employée dans les

modernes villages nigériens, s'est modelé, égalisé, élancé, a pris des formes élégantes et géométrales pour construire des maisons, parfois même des édifices aux lignes harmonieuses et à la décoration recherchée.

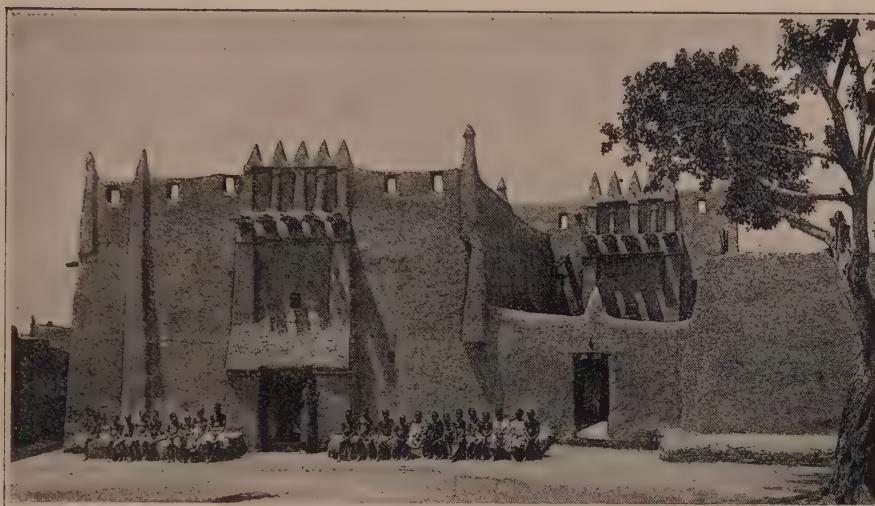
Arrêtons-nous, par exemple, à Ségou. Toutes les habitations importantes de la ville sont bâties d'après un modèle uniforme. Des pyramides quadrangulaires s'élèvent au-dessus de la porte d'entrée ; des pilastres en forme de troncs de pyramide l'encadrent. Les lignes sont droites et symétriques. L'ensemble suggère un souvenir lointain et confus de la vieille Égypte des Pharaons. A Bandiagara, dans la région du plateau central nigérien, les modèles d'architecture sont à peu près les mêmes, mais la décoration joue un plus grand rôle et s'est faite encore plus luxuriante. Les constructions, plus monumentales, et élevées souvent de plusieurs étages, donnent encore davantage une impression de grandeur barbare.

Mais c'est surtout à Djenné que triomphe ce style inconnu ailleurs et demeuré jusqu'à ce jour mystérieux, à Djenné, la cité sainte des marabouts et des lettrés, la ville au vague aspect oriental si impressionnante et si belle sur le plateau qui la dresse, comme sur un piédestal, au milieu de la plaine couverte d'ajoncs que les eaux emplissent durant plus de six mois. Dès l'arrivée, on s'émerveille de l'heureux groupement de ces formes rectangulaires couleur d'ocre jaune, de ces mille cônes et pyramides s'érigent en bordure le long des terrasses et pointant de tous côtés dans l'immuable azur. La maison de Djenné ne ressemble à aucune autre, avec sa façade de rez-de-chaussée en auvent rappelant de tous points la cheminée monumentale de nos châteaux, son premier étage à colonnettes et la rangée de dents brunes qui couronne son toit. Elle étonne aussi par la solidité de sa construction, la structure ingénieuse de ses plafonds, et l'on s'étonne bien davantage quand on sait qu'elle a été édifiée par des maçons formant, depuis des siècles, à Djenné, une corporation des plus étroitement unies et réglementées, qu'on appelle les *bari* et qui, pour tout instrument de travail, ne se servent que de leurs mains.

On croit d'abord saisir un reflet de l'art arabe dans cette architecture étrange, car il s'est développé à une distance relativement peu éloignée de cette vallée du Niger dans laquelle l'Islam s'est si largement répandu et règne depuis si longtemps. Sans doute, pense-t-on, les croyances ont-elles amené à leur suite le style musulman. Pourtant les nobles et belles constructions de Djenné ne doivent rien à ce style. On y chercherait en vain la classique coupole des édifices orientaux. Elles ne rappellent pas davantage Byzance, la Grèce ou l'âge roman. Mais peut-être y retrouverait-on des traces des villes mortes dont les ruines jalonnent encore les rives d'un autre grand fleuve : le Nil. L'explorateur Barth n'a-t-il pas relevé dans ce pays des traces égyp-

tiennes? N'a-t-il pas écrit que « les Songoï semblent avoir été civilisés par l'Égypte et furent avec elle en relations suivies, ainsi que le montrent beaucoup de faits intéressants »? Ajoutez à cela que le fin profil et la silhouette déliée du Songoï, ce noir à l'aspect d'Asiatique, font songer au Nubien. Énigme de la vieille Afrique ténébreuse et muette, que nous ne chercherons pas à déchiffrer ici.

Par un procédé unique au continent noir, la glaise qui sert à bâtir les maisons de Djenné a été débitée en briques régulières, plates, allongées, aux extrémités arrondies. Seul, le grand soleil soudanais a opéré leur cuisson. Grâce à un crépi spécial, elles forment des murailles compactes, sans solu-



Phot. Fortier.

HABITATION D'UN NOTABLE A DJENNÉ (SOUDAN FRANÇAIS)

tion de continuité. Comme taillées dans un énorme bloc de marbre, les habitations ainsi construites donnent une extraordinaire impression de solidité et de résistance aux pluies diluviennes et aux tornades destructives que déchaîne formidablement la saison hivernale. Et, en effet, on en cite qui comptent trois ou quatre cents ans. Est-ce également dans une intention de solidité, conformément à la doctrine des architectes antiques, que la forme pyramidale joue un si grand rôle dans ces maisons? On la retrouve dans la silhouette d'ensemble comme dans le détail, dans les portes notamment. Presque partout, mais plus particulièrement dans les vieilles constructions, les murs se présentent avec une légère inclinaison vers l'intérieur.

Les murs ne sont point percés de fenêtres, ou alors celles-ci sont tout à fait minuscules. Seule, le plus souvent, une fenêtre en bois à volets et de style arabe s'ouvre au-dessus du grand auvent qui s'avance en surplombant la porte

pour conjurer l'inondation du rez-de-chaussée par les pluies torrentielles. Cette fenêtre, en bois décoré et incrusté de nacre, constitue ici la seule greffe d'art mauresque. Elle a été introduite par les Marocains lors de la conquête de la ville au xvi^e siècle. Encore ne se fabrique-t-elle jamais à Djenné. On la fait venir tout ouvrage de Tombouctou. Mais, ainsi que dans les maisons sahariennes, la lumière et l'air pénètrent plutôt par des ouvertures pratiquées dans le plafond ou la toiture.

On ne trouve pas à Djenné de ces toits bombés exigés ailleurs par la saison des pluies, mais des toitures plates comme dans la vallée inférieure du Nil



Phot. Fortier.

LA MOSQUÉE DE GINGHÉRÉBER A TOMBOUCTOU

où il pleut si rarement. Est-ce donc qu'une tradition ancestrale l'a emporté sur l'utilité? Pas de voûte à l'intérieur, à l'exemple des Égyptiens. Et peut-être est-ce encore de ceux-ci que les Djennékés tiennent l'emploi à profusion du pylone dans la décoration de leur façade. Car, d'après les architectes du pays eux-mêmes, les grands contreforts pyloniques qui font saillie sur le devant de l'édifice sont là pour le décorer et non pour le consolider. Souvent deux de ces pylones sont reliés à leur sommet par une plinthe saillante et rappelant le propylée. Et cet ensemble de proportions si harmonieuses et symétriques, parmi des motifs ornementaux du plus heureux effet, ne manque jamais de s'achever au sommet par une rangée de ces créneaux triangulaires qui rappellent ceux des palais des Ramsès.

On ne trouve pas à Djenné d'édifice vraiment monumental, mais il en a existé un qui nous aurait donné le type parfait de l'architecture songoï. C'est la vieille mosquée, détruite, vers 1830, sur l'ordre d'Ahmadou-Cheikou et restée longtemps fameuse dans la vallée du Niger, où on la proclamait plus belle que la Kasbah de la Mecque. On a réussi à en retenir le plan exact et à en reconstituer l'aspect assez complètement pour pouvoir dire d'elle qu'elle constituait un édifice puissant et grandiose dans sa vaste étendue et dans la sobre uniformité de ses lignes géométriques sans froideur. Et il y avait vraiment lieu de s'émerveiller devant le tour de force de ses architectes, qui



Phot. Fortier.

HABITATION D'UN RICHE COMMERÇANT A TOMBOUCTOU

avaient trouvé le moyen de bâtir rien qu'avec de la glaise et du bois cet énorme bloc carré dont les côtés mesuraient 56 mètres de longueur et 11 mètres de hauteur et qui, ainsi que son enceinte, demeura debout et intact pendant plus de huit siècles¹.

Djenné représente un véritable conservatoire de cette architecture songoï à l'origine lointaine et inconnue. C'est l'unique endroit où l'on puisse l'admirer dans sa plénitude et son éclat. Au sein de sa grande voisine Tombouctou, on ne la retrouve plus qu'à l'état rudimentaire et entachée du caractère

1. M. Félix Dubois a donné une description détaillée de cette vieille mosquée de Djenné dans son beau livre *Tombouctou la mystérieuse*.

fruste, lourd et uniforme des cités sahariennes. La ville se présente sous la forme d'une longue île de maisons en *banco* gris brun, à un étage, surgissant tout à coup au milieu des plaines semi-désertiques. Toutes ces maisons affectent la même forme cubique avec tendances pyramidales. Dénudées de caractère, d'élévation et d'allure, elles offrent tout juste aux regards quatre murs et un toit plat. Toute la recherche décorative s'est réfugiée dans les portes, qui sont souvent fort belles avec leur forme de triangle équilatéral tronqué, comme celles de la vieille Égypte, et les clous à tête énorme qui les garnissent avec une symétrique profusion.

Deux vastes édifices dominent les terrasses carrées : ce sont les mosquées de Ginghéréber et de Sankoré, assemblages au puissant aspect de murailles de *banco* hautes, longues et d'une incroyable épaisseur. Elles sont surmontées, l'une et l'autre, d'une énorme pyramide tronquée aux arêtes molles et confuses que coiffe un court minaret. Hardies malgré leur défaut d'élancement, ces pyramides ne manqueraient pas de crouler, vu le peu de solidité de leur substance, si celle-ci n'était retenue par tout un système de tiges de bois sur lesquelles reste, posée, jour et nuit, une nombreuse tribu de cigognes noires et blanches. Je crois bien qu'on ne pratique pas ailleurs qu'au Soudan ce curieux genre de construction, qu'on pourrait appeler le « pisé armé ». Massivité parfois grandiose, rudesse à laquelle se mêle quelque souci ornemental dans les portes et les fenêtres, tel est le caractère général de l'architecture dans la « Perle du Soudan ».

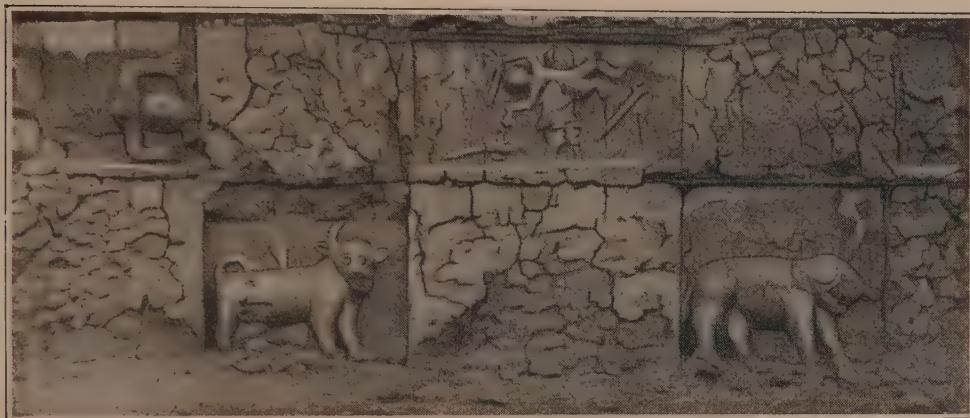
Au Dahomey l'architecture apparaît beaucoup moins caractérisée que sur les bords du Niger. Elle est aujourd'hui un art complètement abandonné et l'on ne peut guère y étudier les vestiges de ce qu'elle a produit dans le passé. Le palais de Béhanzin, à Abomey, représente à peu près tout ce qui nous reste de ce passé et il achève de tomber en ruines. Construit avec ce pisé de couleur rouge vif qu'on appelle là-bas « terre de barre », il recouvrait une vaste surface de plus de 40 hectares. Dix règnes successifs avaient contribué à édifier cet énorme amas de constructions, et chaque roi s'était fait une obligation de construire tout contre l'emplacement habité par son prédécesseur la demeure où il devait vivre, avoir son tombeau et ses autels. Dako fut le premier de ces rois et, comme les terrains pris par lui au chef d'Abomey se trouvaient situés à l'Ouest de ceux qu'il avait d'abord enlevés au chef Agri, le palais s'est étendu progressivement vers l'Occident, sans qu'il y ait lieu d'attribuer cette direction à une loi religieuse ou familiale.

De forme quadrangulaire, véritable ville qu'habitaient huit mille personnes, cette immense résidence royale était entourée d'une enceinte qui atteignait 8 mètres en hauteur et dépassait 3 kilomètres et demi en développement. Les constructions en pisé qui s'entassaient à l'intérieur, découpant

largement l'espace par leurs saillants et leurs rentrants, étaient simplement recouvertes d'amples toitures de chaume.

Leurs façades présentaient une sorte de portique à piliers dont le fond était dépourvu d'ouvertures, l'entrée se faisant de chaque côté par des portes placées perpendiculairement, comme dans les maisons de l'Égypte antique. Même en supposant que les Phéniciens aient osé s'aventurer jusqu'au golfe du Bénin, on ne saurait cependant en conjecturer une influence déterminée de l'art des Pharaons.

Le palais de Béhanzin comprenait un grand nombre de cours intérieures. Au milieu de chacune d'elles s'élevait une case soutenue par des piliers et ornée de bas-reliefs. Certaines de ces cases de forme circulaire, appelées *djeho*, abritaient des autels sur lesquels on sacrifiait à la mémoire du roi qui



Phot. Beurdeley.

BAS-RELIEF EN TERRE AU PALAIS ROYAL D'ABOMEY

avait élevé la partie du palais où elle se trouvait. Elles étaient faites de terre pétrie avec de l'alcool, des cauris (petits coquillages), du sang d'homme et d'animaux. Ainsi, même dans ses manifestations d'art, le vieux Dahomey n'oubliait pas ses traditions de férocité rituelle. Et l'on retrouve également son attachement passionné à ses morts dans ce palais où tous ses rois ont encore leur tombeau, à l'exception de deux seulement: Adanzan, qui fut chassé du pouvoir pour indignité, et Béhanzin, qui mourut en exil.

Les murs des nombreuses cases qui composent la demeure des vieux rois dahoméens, aussi bien que le mur d'enceinte, étaient ornés à profusion de hauts-reliefs, de bas-reliefs et même quelquefois de peintures rudimentaires. C'est cette abondante décoration qui donne à ces ruines leur caractère d'art et leur principale originalité. Modelés en terre, les hauts-reliefs s'inspirent principalement, dans leurs sujets, de l'âme sanguinaire et implacable des

anciens conquérants. Ce sont des scènes de combat et de carnage, où les têtes des personnages, presque toujours de profil, n'offrent que peu d'expression, mais où l'on découvre souvent du mouvement, de l'observation et une certaine adresse dans la composition, toujours synthétiquement et sobrement conçue.

Voici, par exemple, la prise de la ville nagote de Méko, figurée par un guerrier dahoméen qui, brandissant d'une main son sabre, contemple la tête humaine qu'il vient de couper et qu'il tient dans son autre main. Le corps de sa victime git à terre, et une case à toit conique résume à elle seule toute la ville. Ailleurs, une de ces amazones qui constituaient l'élite des

troupes royales terrasse un guerrier nago et lui ouvre le ventre avec la houe qui était leur arme préférée. Ce geste atroce se réclamait d'une ancienne tradition, ainsi que le proclame le refrain favori des amazones : « Que les hommes restent donc à la maison pour cultiver le maïs et les palmiers ! Nous, nous irons retourner les entrailles de nos ennemis avec nos houes et nos coupe-coupe. » Parfois le sujet comprend plusieurs scènes se faisant suite. Ainsi un premier groupe représente un guerrier dahoméen coupant les jarrets à un Nago



GUERRIER DAHOMÉEN COUPANT LES JARRETS
A UN GUERRIER NAGO
BAS-RELIEF DU PALAIS DE BÉHANZIN
A ABOMEY

qui agite désespérément son arc devenu inoffensif. Un second groupe le montre les épaules chargées du corps de sa victime qu'il va porter au roi.

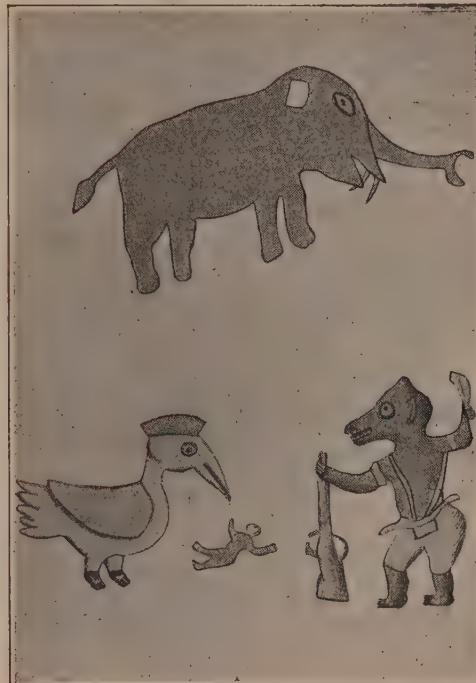
Certains de ces hauts-reliefs consacrent de façon symbolique quelque légende où la cruauté se confond avec la gloire. Telle cette tête du roi de Savé fixée à l'extrémité d'un fuseau, et qui vole au ridicule l'imprudente vantardise de ce monarque vaincu ; car il avait dit du roi de Dahomey Ghézo : « Je le tuerai et ferai tourner sa tête comme un fuseau. » Dans cette suite de modelages en terre apparaissent aussi des navires et même, assez étrangement, des navires à vapeur. Ils rappellent la conquête des territoires situés au bord de la mer et les premiers contacts des Dahoméens avec les Européens et leurs « pirogues à feu ». C'est toute l'histoire du royaume défunt qu'ils illustrent ainsi les murailles croulantes du vieux palais ancestral témoin de

ses homicides triomphes. Et, de toutes ces sculptures de glaise rouge grossièrement pétries qui ne racontent que des massacres, de ces théories exterminatrices de nègres aux anatomies frustes et fantaisistes, se dégage une impression, unique au monde, de grandeur farouche et sanglante.

Le palais d'Abomey était également décoré de peintures murales dont quelques-unes subsistent encore. Les teintes, peu nombreuses, y sont distribuées complètement à plat; l'artiste révèle une complète ignorance du modélisé. Le rouge et le blanc sont de beaucoup les couleurs les plus employées. En fait de sujets, on relève de nombreuses représentations d'animaux: tortues, squelettes de crocodiles, oiseaux pêcheurs, caméléons, pintades, serpents repliés sur eux-mêmes et avalant leur queue. Il y a aussi des objets fabriqués: pirogues, tentes, parasols, sièges, etc., et de rares personnages: guerriers qui combattent: amazones, cavaliers. Ces images rudimentaires, naïvement stylisées, répètent un poncif immuable qui, suivant l'habitude bien connue des novices, exagère toujours le caractère le plus saillant du sujet: la mâchoire chez le crocodile, les pattes chez l'échassier, etc.

Mais ce qu'on trouve peut-être de plus original sur ces murailles à demi-détruites, ce sont des armoiries. Car ce vieux royaume barbare a connu et pratiqué, depuis ses plus lointaines origines, une sorte d'héraldique éminemment parlante. Celle-ci se traduit au moyen de véritables rébus dans lesquels des animaux et des objets reproduisent les noms allégoriques des souverains. C'est ainsi que le roi Doson, qui avait mérité le surnom de « preneur de bateaux », est rappelé par ces armes: une pirogue et une pagaille. Les armoiries dahoméennes sont souvent inspirées par cette croyance, universellement répandue dans la société noire, qu'on appelle le *totem* et qui fait d'un animal non seulement le protecteur, mais l'ancêtre d'une famille.

On les retrouve, ces armoiries, constamment mêlées à la vie publique et privée des personnages de marque. Elles sont devenues de curieux motifs de



PEINTURES MURALES
DU PALAIS DE BÉHANZIN À ABOMEY

décoration et produisent leur plus bel effet sur les grands parasols royaux, où elles sont reproduites à l'aide de découpages d'étoffes multicolores, art essentiellement dahoméen sur lequel nous reviendrons. Mais n'est-il pas étrange et paradoxal de retrouver au sein de peuplades noires, sauvages et implacables, cet art délicat et compliqué du blason que la chevalerie avait inventé de toutes pièces et que le monde féodal avait porté à un si haut degré de floraison ?

* * *

Si l'architecture représente par excellence l'art de l'Afrique occidentale française, la sculpture y a produit aussi des œuvres assez remarquables parfois, mais qui ne témoignent que de façon tout à fait exceptionnelle de spontanéité et d'originalité. Le genre le plus répandu, comme le plus local, est représenté par la sculpture en bois. On lui doit ces fétiches et ces masques, employés dans les danses et les cérémonies religieuses ou guerrières, qui ont mis dernièrement l'art nègre à la mode.

C'est principalement en Guinée, dans la vallée du Niger, à la Côte d'Ivoire ou au Dahomey, qu'on découvre ces curieuses figures d'origine rituelle. Les fétiches portent au Soudan le nom de *gna* et leurs effigies y sont creusées dans un bois blanc très dur. On ne saurait refuser une réelle conception d'art, voire même un certain idéal brutal et audacieux à ces personnages, généralement hauts de trente à cinquante centimètres, construits par grandes masses et dont les plans s'accusent avec la plus nette et la plus conscientieuse solidité. On retrouve chez tous les mêmes caractéristiques : symétrie fondamentale établie par des lignes rigoureusement géométriques, recherche décorative, stylisation naïve qui rend encore plus rigides les différentes parties du corps. Mais la vie se retrouve parfois dans l'expression des visages où transparaissent alors des dons inattendus d'observation et de finesse. L'attitude ne sort jamais d'un hiératisme ingénue. Les bras se détachent à peine d'un corps aux lignes droites. La partie inférieure de ce corps se tasse, raccourcissant les jambes d'une façon tellement disproportionnée qu'elles font penser à celles des bassets.

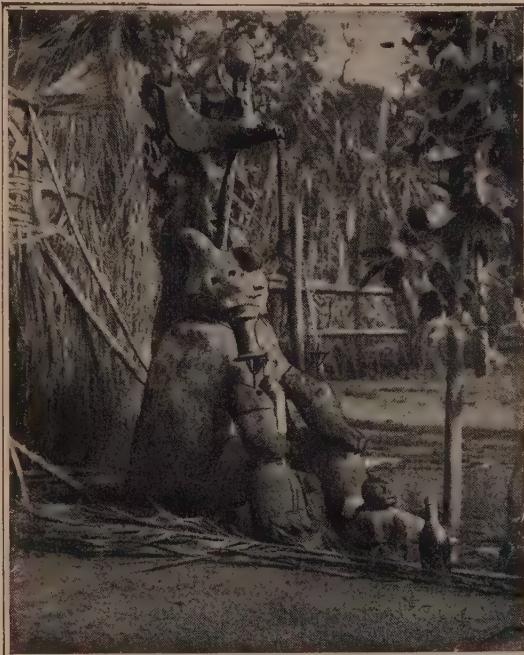
Il arrive quelquefois que les lignes, tout en se combinant géométriquement, composent un ensemble d'une étrange fantaisie ornementale : la tête affecte des formes fantastiques, les jambes se disposent bizarrement en ovale ou en losange. On s'étonne alors de l'imagination cocasse et ingénieuse de l'artiste, fils d'une race cependant pauvre d'invention et vouée à l'imitation séculaire.

Cet artiste, comment en retrouver la trace et la date ? L'immense majorité des fétiches africains remonte à une époque peu éloignée de nous, pour cette simple raison que le bois dure très peu dans les pays tropicaux et qu'il se

désagrège en quelques années sous la double action de l'humidité et des insectes xylophages. Mais il est aisément de constater que ces produits de l'inspiration religieuse ne répondent en rien à une conception personnelle de celui qui les exécute de nos jours. Comme les œuvres architecturales d'Afrique occidentale, ils ne sont que la reproduction cent fois répétée d'un poncif et même d'un véritable modèle dont l'origine se perd dans le plus ténébreux passé. C'est tout au plus si le puéril caprice du nègre lui a fait subir quelques modifications de détail. Ce nègre professe pour le fétiche un respect tellement aveugle, qu'il continue indéfiniment à lui laisser des défauts, des déformations, que l'observation la plus superficielle de la nature lui aurait permis de corriger, tel, par exemple, ce raccourcissement des membres inférieurs si constant dans la sculpture de l'Ouest africain.

Il paraît donc certain que celle-ci n'est pas plus autochtone que les autres formes d'art dont on trouve des traces sur ce continent déshérité. Quant à dire avec assurance d'où elle est issue, ce serait commettre une grave imprudence. A considérer de près les fétiches, on est frappé de leur ressemblance avec certaines représentations graphiques de l'Égypte pharaonique. Comme pour les édifices de la vallée du Niger, on peut, sans trop d'invraisemblance, incliner à croire que l'art de la statuaire a été apporté à la société noire par des conquérants de race blanche descendus dans la vallée du Nil et plus ou moins mêlés ensuite aux populations de Nubie et d'Éthiopie. Ainsi la plus vieille civilisation du monde aurait exercé sur ces primitifs une influence si puissante et si décisive, qu'ils continueraient d'observer ses lointains canons sans les discuter ni les comprendre.

Les mêmes remarques s'appliquent aux masques de bois dont il est fait usage dans les tamtams et les fêtes religieuses. Représentant des têtes d'animaux sacrés, interprétées généralement avec la plus capricieuse liberté, tou-



Phot. François.

STATUE DE « LEGBA »
DEVANT UNE CASE A FÉTICHES A ABOMEY

jours fort décoratifs, parfois dotés d'une étrange vigueur d'expression, ces masques surprennent par la fermeté et le fini de leur taille, la juste appréciation de leurs volumes, le poli de leur surface obtenu à l'aide d'on ne sait quels instruments évidemment rudimentaires. Au Dahomey, ces masques sont peints avec la plus libre fantaisie : cheveux bleus, lèvres jaunes, etc.

Le bois n'est pas la seule matière dont usent les sculpteurs d'Afrique occidentale. On trouve dans la région du Mossi (Haute-Volta) des statuettes de bronze parfois curieuses, mais très inférieures, comme exécution, à celles qui ont été découvertes, il y a peu de temps, en Nigéria anglaise et qui paraissent remonter au XVII^e siècle. Les mêmes sujets, très peu nombreux, cavaliers, animaux, scènes de la vie indigène à deux personnages, sont reproduits et répétés indéfiniment, sans observation directe et sans la moindre recherche de nouveauté. La facture naïve et brutale s'y accompagne souvent d'un frappant réalisme dans l'expression.

Le Dahomey s'est fait une spécialité de statuettes de cuivre, sorties toutes des mains des forgerons d'Abomey et de Zagnanado. Finement travaillées, très décoratives, souvent animées d'un mouvement juste et pittoresque, elles se limitent, elles aussi, à un nombre restreint de modèles dont il se tire des copies à perpétuité : pileuses broyant le mil dans des mortiers, cultivateurs grimpant le long d'un palmier à huile, princes et dignitaires assis, selon leur rang, sur des sièges plus ou moins élevés, hauts personnages portés en hamac, lions et crocodiles broyant un homme à belles dents, scènes de décapitation, etc.

Il n'est pas moins intéressant de constater qu'il existe au Dahomey des œuvres tout à fait uniques dans la société noire : des statues et des statuettes modelées en terre. Assez informes et très grossièrement façonnées, les premières atteignent fréquemment à la grandeur nature. Ce sont ces *legba* qu'on voit devant les cases à fétiches et qui sont vénérés comme protecteurs des familles nombreuses. Quelques-uns sont couronnés de diadèmes à pointes, d'une forme bizarrement saugrenue. D'autres ont le chef orné de grandes cornes recourbées. On fait, d'ailleurs, entrer dans la confection des *legba* d'étranges et peu compréhensibles accessoires de cuivre, de fer ou de granit. Quant aux statuettes, modelées avec l'argile plastique des potiers, cuites à grand feu, minutieusement peintes, elles attestent chez leurs auteurs une habileté professionnelle qui va jusqu'à la virtuosité. Un certain Asogba, qui vit actuellement à Porto-Novo, s'est acquis une véritable réputation dans ce genre de travail. Sir Hugh Clifford, gouverneur de la Nigéria britannique, écrivait au sujet de ses petits personnages : « L'art avec lequel ils ont été façonnés est supérieur à tout ce que j'ai vu en Afrique occidentale, exception faite seulement pour notre Bénin. » Comme les statuettes de cuivre, et à la

différence des statuettes de bois, celles-ci n'ont nullement le caractère rituel. Ce sont de simples bibelots, de conception moderne, des copies laïques à l'usage des profanes. Car nous retrouvons de nouveau la perpétuelle copie de quelques types immuables : féticheurs et féticheuses portant des costumes d'une exactitude rigoureuse et d'un haut pittoresque, guerriers, dignitaires de l'ancienne cour, animaux, etc.



L'étude de l'art appliqué à l'industrie en Afrique occidentale française



Phot. Beurdeley.

CASE À FÉTICHES AVEC RIDEAUX ORNÉS DE FIGURINES DÉCOUPÉES

mériteraient une étude approfondie, mais qui dépasserait les limites de notre cadre. Nombreux sont là-bas les objets d'usage courant dont la fabrication s'est haussée à la dignité d'un art véritable, sous l'influence restée plus ou moins entière, plus ou moins nette des conquérants ou des voyageurs. Combien d'applications pratiques du beau appellerait mieux qu'une sèche énumération ! Mais, si l'on ne peut que mentionner ici les riches maroquineries du Soudan et du Sénégal, les bijoux merveilleusement ciselés dans l'or de Galam, les fines broderies de Djenné, les délicats tissages de la boucle du Niger, les tapis de Tombouctou à la décoration superbement barbare, les fers forgés et les poteries peintes et ornementées du Dahomey,

on ne saurait se refuser à quelques brèves indications concernant les figurines découpées sur tissus et les objets de luxe ouvrés et sculptés qui comptent parmi les produits les plus originaux de ce même Dahomey.

L'usage de fixer sur étoffe des figurines découpées n'a pu s'implanter au Dahomey qu'avec l'introduction, par voie de mer, de tissus apprêtés, résistants et souples. Premiers importateurs de ces tissus à la côte de Guinée, les Portugais y propagèrent aussi la mode du parasol, importé de Goa et de Macao, et celle du hamac employé par les Peaux-Rouges du Brésil. Parasols et hamacs s'ornèrent de figurines découpées sur tissus. Les belliqueux monarques dahoméens recoururent au même procédé pour fixer le souvenir des victoires remportées par leurs armes. Le palais d'Abomey possède encore un grand rideau de guerre, très abîmé, qu'avait fait confectionner, il y a une cinquantaine d'années, le roi Glé-glé. Divisé en six grands panneaux et huit petits, ce rideau déroule aux yeux du spectateur une véritable fresque de bataille dans laquelle s'agitent et grouillent une infinité de petits personnages combattant, massacrant, pourfendus, décapités ou ligotés. Comme sur les murailles de la résidence de Béhanzin, et avec la même façon de traiter la composition et les figures, les épisodes de toute sorte s'y juxtaposent, célébrant la gloire farouche et implacable du conquérant. Parsemés de silhouettes gambadantes d'hommes et de femmes, d'animaux emblématiques, d'armoiries, des rideaux aux dimensions plus modestes ornent aussi très fréquemment la façade des cases à fétiches. Ce mode de décoration des étoffes jouit d'une très grande faveur dans ce pays ami du faste et du symbole. Souvent faits de tissus de plusieurs couleurs, les personnages découpés y donnent une étonnante impression de mouvement et de vie.

On doit également à l'art dahoméen des meubles rituels qui portent le nom d'azeinkpo. Suivant leur structure, ils servent soit de sièges pour les officiants, soit de monstrances pour de saints emblèmes, soit de porte-calices présentés par les suppliants. Le support est formé d'une ou plusieurs figures debout, accroupies ouployées. Parmi ces cariatides se voient des cavaliers, des guerriers en armes dont tel tient paisiblement une tête coupée, des féticheurs ou féticheuses portant des emblèmes liturgiques, des musiciens, des mères-nourrices ayant leur nourrisson attaché dans le dos, des animaux fétiches tels que singes, léopards, couleuvres sacrées, caméléons, oiseaux. Ces meubles, aux sculptures fouillées et patientes, sont généralement exécutés en bois de teck. Il faut rapprocher d'eux les hauts sièges d'apparat fabriqués à Abomey et à Allada, créations essentiellement locales et sans analogue dans aucun pays. Ils se composent d'une sellette à l'élégante courbure, qui arrondit son centre au sommet d'un support finement ajouré et ouvragé mesurant de 1 mètre à 1 mètre 50 de hauteur. Le support repose souvent lui-même

sur des crânes humains. La plupart des trônes royaux conservés au palais d'Abomey sont de ce modèle. On les expose chaque année, au moment des cérémonies commémoratives.

Parmi les objets en bois sculpté, il faut également citer les « récades », emblèmes d'autorité confiés à des dignitaires d'origine fort ancienne qu'on appelle les « récadaires », et qu'on pourrait comparer à ces massiers du Moyen âge qui survivent encore dans nos Facultés. Mais, tandis que la masse



Phot. Le Garrérès.

SIÈGES DES ANCIENS ROIS DU DAHOMEY
EXPOSÉS AU PALAIS ROYAL PENDANT LES CÉRÉMONIES COMMÉMORATIVES ANNUELLES

procérait de la massue antique, la récade dérive du bois coudé qui fut la houe primitive et la première emmanchure des haches de l'âge de pierre. Taillées dans de très beaux bois, certaines de ces récades présentent un très fin travail de sculpture où figurent des animaux, des objets symboliques, des emblèmes religieux et qui se complait dans une ornementation raffinée et toujours variée.

*
* *

Ainsi les manifestations d'art nous apparaissent diverses, sinon avancées et originales, dans ces terres de soleil restées si longtemps endormies et isolées

du reste de l'univers. Malgré cet isolement, nous avons vu qu'elles doivent, de façon quasi exclusive, leur naissance et leur perfectionnement à l'influence de civilisations plus ou moins anciennes, plus ou moins lointaines. Il n'en faudrait pas conclure que le noir est complètement dénué de qualités artistiques. S'il manque d'esprit créateur, il possède l'exécution appliquée et patiente, la conscience dans l'accomplissement de l'œuvre, le sens décoratif, le sentiment des lignes, et même parfois une certaine fantaisie imaginaire. C'est à nous, c'est à notre civilisation française de cultiver ces dons, de faire l'éducation de l'artiste indigène, de stimuler son initiative toujours défaillante, de lui donner le souci de la personnalité et de l'inédit.

Déjà, dans l'enseignement du dessin à l'école, les maîtres se gardent soigneusement de faire exécuter à leurs petits élèves noirs tout ce qui ressemble à une copie ; ils s'efforcent de les habituer à l'observation directe de la nature. Ils les initient au dessin décoratif par le moyen d'éléments naturels juxtaposés : fleurs, feuilles, papillons, oiseaux, etc., qu'il s'agit de grouper à son gré avec goût et harmonie. Méthode excellente en ce qu'elle fait appel à cette faculté de choix et de discernement si indigente chez ces primitifs. Espérons que, d'une manière générale et raisonnée, et tout en les laissant rigoureusement dans le plan de leur mentalité, nous arriverons ainsi à remplacer chez eux le poncif stagnant et desséchant par des directives fructueuses et libératrices. C'est la condition essentielle pour que, sous une claire impulsion française, nous assistions à l'éclosion d'un véritable art nègre, vivant et spontané.

LOUIS SONOLET



Cliché E. Selbert.

RÉCADES EN BOIS
DU ROI GLÉ-GLÉ, D'UN FÉTICHEUR DU TONNERRE
ET DU ROI BÉHANZIN

DEUX PEINTURES RELIGIEUSES DE PIETER AERTSEN

RETRouvées dans l'église de Léau

(Belgique)



ENRI HYMANS signalait ici même en 1905¹ l'intérêt offert par l'œuvre de Pieter Aertsen (1508-1575) « l'un des représentants les plus typiques de l'école hollando-flamande du xvi^e siècle » et il regrettait que le peintre fût encore si peu étudié.

Depuis, l'importance de l'artiste n'a fait que grandir. Le catalogue de ses productions certaines s'est considérablement augmenté en nombre et en qualité, grâce surtout aux recherches de M. J. Sievers, qui a publié en 1908² une étude documentée complétant largement les notices de Van den Branden³ et de N. de Roever⁴.

Ainsi nous sont mieux apparues l'originalité foncière de Pieter Aertsen et la place qu'il tient dans l'histoire de l'art. Chez lui la vision réaliste, le goût de la vie plantureuse, des cuisines et des marchés abondamment fournis, paraît être le trait caractéristique, avec une préférence pour l'ironie et le comique bien dans la tradition flamande et l'esprit de Jérôme Bosch. Il fait déjà penser à Jordaens et semble être au xvi^e siècle le précurseur des beaux peintres de natures mortes du xvii^e, qui, tels que Snyders et Fyt par exemple, ajoutent une si puissante note décorative au triomphe de Rubens.

D'autre part, on voit chez Aertsen un tempérament septentrional, personnel et vigoureux, fortement influencé par une vive admiration pour l'art italien, et nous trouverons l'artiste interprétant à sa manière, un peu lourde et gauche parfois,

1. Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. I, p. 173.

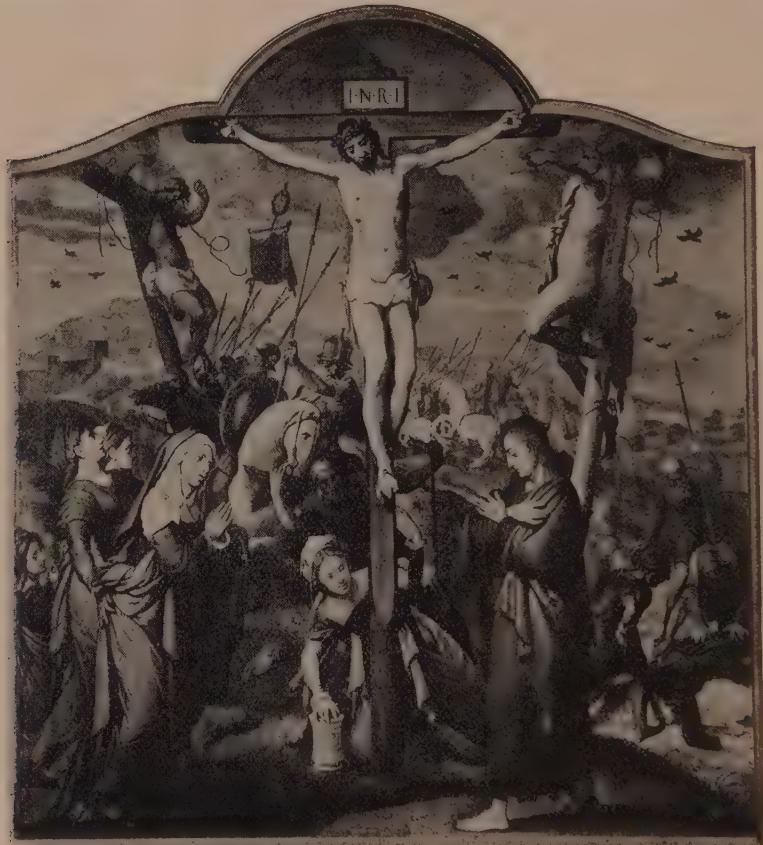
2. J. Sievers, *Pieter Aertsen*, Leipzig, 1908, in-4, 147 gr. av. pl.

3. Van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpse Schilderschool*, Anvers, 1878-83, 3 vol. in-8; voir t. I, p. 168-172.

4. N. de Roever, *Pieter Aertsen (Oud Holland*, t. VII, 1889, p. 1-38).

Raphaël, Michel-Ange ou le Bassan; ainsi nous comprendrons mieux le milieu où s'est lentement préparée la grande floraison du xv^e siècle flamand.

Ce mélange d'éléments divers est particulièrement sensible dans les œuvres religieuses de P. Aertsen. De celles-ci nous connaissons surtout, jusqu'à présent, des compositions qui, à vrai dire, n'avaient guère de religieux que le nom. Le sujet évangélique (*Le Christ et la femme adultère* au Musée Stædel à Francfort et



LE CALVAIRE
(PARTIE CENTRALE D'UN TRIPTYQUE), PAR PIETER AERTSEN
(Musée d'Anvers.)

dans la collection Delarow à Pétrograd) était relégué tout à fait à l'arrière-plan, ou bien servait simplement de prétexte à quelque scène familière avec les accessoires gastronomiques si chers à l'artiste (*Jésus chez Marthe et Marie* du Musée de Bruxelles). Nous savons cependant qu'Aertsen avait entrepris la décoration de nombreuses églises à Amsterdam, à Delft, à Haarlem, à Diest, à Louvain entre autres; mais toutes ces peintures semblaient aujourd'hui perdues, à l'exception de quelques fragments conservés au Musée d'Amsterdam et dans des collections privées de Hollande, d'un retable d'assez faibles dimensions exécuté pour Jean de Diest en 1546

et aujourd'hui au Musée d'Anvers, et de deux scènes à nombreux et petits personnages : les *Portements de croix* des Musées de Berlin et d'Anvers¹.

Or nous croyons reconnaître deux de ces importantes peintures religieuses d'Aertsen, indiquées par toutes les anciennes sources, dans deux grands retables de l'église de Léau, localité située précisément dans ce pays de Diest et de Louvain où nous savons qu'Aertsen a travaillé pour des églises, et peu éloignée de ce Veerle où il possédait une terre.

Ce sont deux triptyques. L'un, dit des *Douleurs de la Vierge*², représente à la partie centrale une *Descente de croix* entourée de six médaillons offrant des épisodes



Phot. J.-E. Bulloz.

LES JOIES DE LA VIERGE, MARTYRES DE SAINT ÉRASME ET DE SAINT LAURENT
TRIPTYQUE PAR PIETER AERTSEN
(Église de Léau.)

de la vie du Christ ; à l'intérieur des volets, des scènes de martyres avec peut-être un donateur ; à l'extérieur, des épisodes de la vie de saint Martin.

L'autre triptyque, dit des *Joies de la Vierge*³, montre, à la partie centrale, le *Couronnement de la Vierge*, entouré également de six médaillons ; sur les volets, à l'intérieur, les martyres de saint Érasme et de saint Laurent ; à l'extérieur, les martyres de sainte Agathe et de saint Étienne⁴.

1. Cette dernière peinture vient de l'église de Baelen-sur-Nèthe.

2. Bois. 2^m10 environ dans la plus grande hauteur sur 1^m85 de largeur pour la partie centrale. Volets : environ 0^m85 de largeur.

3. Bois. 1^m75 environ dans la plus grande hauteur sur 1^m40 de largeur pour la partie centrale. Volets : environ 0^m65 de largeur.

4. Pour une description plus détaillée, voir le *Petit guide sommaire de l'église Saint-*

Nous n'hésitons pas à voir dans ces peintures la main de Pieter Aertsen. C'est bien là son sentiment général de la composition, sa verve, sa vision originale si particulière, même dans ses lourdeurs. Surtout nous retrouvons ici les figures et les types qui appartiennent à d'autres œuvres indiscutables du maître : voici sa Vierge habituelle, les anges si caractéristiques, aux ailes de papillons, que l'on



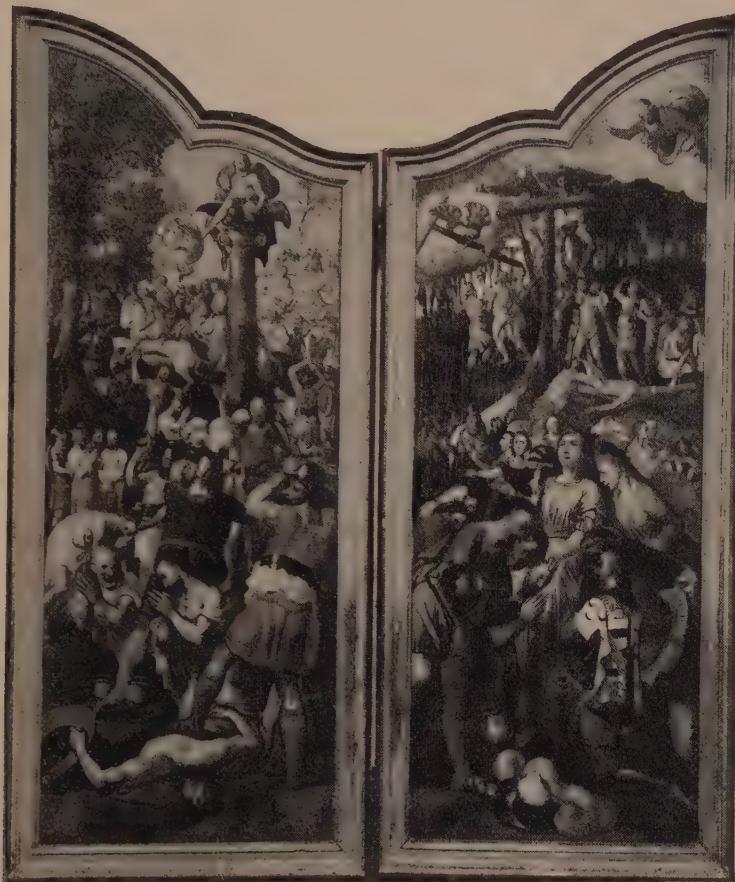
Phot. J.-E. Bulloz.

LA DESCENTE DE CROIX
 (PARTIE CENTRALE DU TRIPTYQUE DES « DOULEURS DE LA VIERGE »)
 PAR PIETER AERTSEN
 (Église de Léau.)

remarque dans le triptyque d'Anvers sur le volet du *Saint Jean-Baptiste*, derrière le Christ, et qui réapparaissent à Léau dans le *Couronnement (Joies de la Vierge)* et dans le volet de droite des *Douleurs*.

Léonard à Léau, édité par M. Ch. Peeters, qui s'occupe avec zèle à recueillir tous les renseignements concernant son église. Que M. le doyen de Léau veuille bien accepter ici tous nos remerciements pour l'aimable obligeance avec laquelle il nous a facilité l'étude de ces panneaux.

Dans ce même volet, l'une des têtes au-dessus du donateur présumé reproduit presque exactement les traits très particuliers du saint Jean l'Évangéliste d'Anvers avec ses cheveux bouclés et sa tête allongée. Partout à Léau nous rencontrons ces petits personnages groupés dans des scènes animées comme dans le tableau d'Anvers et comme dans le *Christ et la femme adultère* de la collection Delarow, et aussi ces



Phot. J.-E. Bulloz.

SCÈNES DE MARTYRES
(VOLETS DU TRIPTYQUE DES « DOULEURS DE LA VIERGE »)
PAR PIETER AERTSEN
(Église de Léau.)

fonds bleuâtres ornés d'arbres jumelés et entrecroisés, aux troncs tout couverts de feuilles, et qui sont comme la signature de P. Aertsen. Le geste de la main levée de l'une des Saintes Femmes de la *Descente de Croix* est presque identique au geste du *Christ chez Marthe et Marie* du Musée de Bruxelles. Enfin, le jeune homme vu de dos et tournant la tête dans le *Martyre de saint Étienne* (*Joies de la Vierge*) est l'une de ces figures chères à Aertsen et qui reviennent dans nombre de ses œuvres.

Il serait facile de noter encore beaucoup d'autres points de ressemblance, mais nous croyons en avoir assez dit pour que l'attribution paraisse certaine.

Malgré toutes nos recherches nous n'avons pu découvrir ni les initiales PA, ni le trident, marques habituelles de l'artiste; mais les peintures de Léau sont assez fortement encrassées, et il est probable qu'un nettoyage, même superficiel, ferait apparaître l'une des marques.

Le triptyque des *Joies de la Vierge* est daté de 1554 dans le petit médaillon de la *Descente du Saint-Esprit*; il suit ainsi de huit ans le triptyque d'Anvers (1546) et la différence de date correspond bien à la différence de qualité des deux œuvres. Quant au triptyque des *Douleurs de la Vierge*, il nous paraît marquer un nouveau et important progrès : plus d'unité dans la composition, un dessin plus ferme, un sentiment italien mieux compris; en attendant des renseignements plus certains, peut-être pourrait-on le placer aux environs des années 1559-1562.

Nous avons dans ces *Douleurs de la Vierge* une des très belles peintures d'Aertsen; elle nous est parvenue dans un bon état de conservation, sans nettoyage ni restauration indiscrète, et nous pouvons saisir ici sur le fait la touche large, puissante et sûre de cet original artiste qui, dans ses compositions dès le milieu du xvi^e siècle, semble annoncer déjà les œuvres les plus illustres du xvii^e.

Nous croyons que ces peintures de Léau ajouteront une note nouvelle et importante au catalogue de l'œuvre de Pieter Aertsen.

ÉDOUARD MICHEL





LE PALAIS DU BELVÉDÈRE INFÉRIEUR, A VIENNE

CORRESPONDANCE D'AUTRICHE

UN NOUVEAU MUSÉE VIENNOIS : LE MUSÉE DU « BAROQUE AUTRICHIEN »



L'EMPEREUR FRANÇOIS I^{er}
EN COSTUME DE SACRE
STATUE EN PLOMB
PAR FRANZ MESSERSCHMIDT
(Musée du « baroque autrichien », Vienne.)

La période la plus brillante et la plus originale de l'art autrichien a été sans contredit la première moitié du XVII^e siècle, que les historiens d'art allemand ont appelée le « baroque », d'un mot emprunté à l'Italie d'où cet art lui-même procéda. Au lendemain des guerres religieuses qui avaient ruiné « les Allemagnes » et des terreurs du siège de Vienne, les victorieuses campagnes du prince Eugène de Savoie avaient délivré les États héréditaires des Habsbourgs de la constante menace des derniers envahisseurs asiatiques, les Turcs Ottomans. La capitale, deux fois assiégée, respirait à l'abri des nouvelles conquêtes de l'illustre capitaine sur le musulman : la Hongrie, la Croatie, la Slavonie et la Transylvanie. En même temps qu'elle avait ainsi rempli une fois de plus sa mission historique de boulevard de l'Europe contre les hordes d'Orient, l'ancienne « marche de l'Est » de Charlemagne, l'« Austria » des mariages profitables et des héritages fructueux, s'était arrondie, après la guerre de la succession

d'Espagne, des riches Pays-Bas catholiques et des deux tiers de l'Italie. On comprend qu'à cette période de son plus brillant essor politique ait correspondu, comme au siècle précédent pour la France de Louis XIV, celle de son plus remarquable épanouissement dans le domaine de la civilisation et de l'art. Il a cependant fallu que s'écoulât encore un siècle pour que justice fût rendue dans le pays même à cette époque de splendeurs oubliées et à son art méconnu, comme elle avait méconnu elle-même le « gothique ». Mais combien peu d'étrangers encore connaissent les chefs-d'œuvre, sinon l'existence même, du « baroque autrichien » !

Son créateur, un Styrien qui fit ses études à Rome, l'architecte Fischer von Erlach, fut un grand bâtisseur d'églises, comme celle du collège de Salzbourg et Saint-Charles de Vienne, et de palais, comme celui des princes Schwarzenberg ou celui du prince Eugène dans la Himmelpfortgasse, aujourd'hui ministère des Finances. Son grand rival, Lucas von Hildebrand (avec qui apparaît l'influence du goût français, acquise dans un séjour parisien et qui, d'ailleurs, se substitue vers ce temps à l'influence italienne dans toute l'Europe centrale), fut, par contre, chargé par l'illustre vainqueur des Turcs de lui construire, sur la colline qui dominait Vienne au Sud et fait aujourd'hui partie de la ville, une luxueuse résidence d'été. En contre-bas d'une pente, décorée depuis de massifs à la française et flanquée de sphinx, il éleva d'abord l'élégant rez-de-chaussée d'habitation du Belvédère inférieur. Il couronna ensuite la colline d'un palais destiné aux réceptions et aux fêtes, le Belvédère supérieur, dont le dernier habitant a été l'archiduc-héritier François-Ferdinand, assassiné en 1914 à Sarajevo.

Nous avons souvent visité non seulement dans les divers quartiers de Vienne, dont ces édifices sont demeurés la plus originale parure, mais dans le romantique couloir du Danube, en Haute-Autriche ou dans les vallées encaissées des Alpes de Styrie, ces palais, ces églises, ces monastères que sont Sanct-Florian, Kremsmünster, Melk, Admont, dont le joyau est presque toujours une admirable bibliothèque à fresques et à coupoles, d'une décoration exubérante qui fait ressortir le luxe discret et somptueux des reliures de l'époque. Toujours nous regrettions que ces richesses artistiques fussent aussi ignorées du public international.

C'est avec d'autant plus de satisfaction que nous avons assisté au tour de force de l'administration autrichienne des musées, créant en onze mois, *sans frais pour l'État*, en ces temps de crise économique et financière sans précédent, une nouvelle galerie entièrement et uniquement consacrée au « baroque autrichien ». Profitant des circonstances qui ont fait passer dans le domaine de l'État les collections de la Cour et de la famille impériale, un haut fonctionnaire du ministère de l'Instruction publique, éminent professeur d'histoire de l'art, le conseiller aulique Hans Tietze, a entrepris le remaniement complet des collections de la jeune République. Déjà la fusion du Cabinet des estampes de la Bibliothèque de la Cour avec l'Albertina a fait de celle-ci la première collection du monde après le département des estampes de notre Bibliothèque Nationale et le « print room » du British Museum. Le « Barockmuseum » est la deuxième réalisation de ce plan, en bonne voie d'exécution. Installé dans le Belvédère inférieur, dont la décoration et le style lui constituent un cadre

idéal, il en a chassé la ci-devant Galerie d'État de peinture moderne qui trouvera un asile approprié dans le Belvédère supérieur, dont le pavillon central et les deux ailes, aux tours d'angle coiffées de coupole de cuivre verdi, abritèrent en 1920 et 1921 l'exposition des plus belles tapisseries de la Couronne et centraliseront désormais les collections d'art du XIX^e siècle, tandis que le riche musée du Burgring (Kunsthistorisches Museum) ne contiendra plus que les œuvres antérieures au XVIII^e siècle.

Il est évidemment impossible de trouver un cadre plus approprié que le Belvédère aux trésors choisis avec la compétence la plus éclairée, mais aussi la plus sévère, par le directeur, M. Haberditzl, et son adjoint, M. Bruno Grimschitz. Dans un décor



LA « GALERIE DE MARBRE » DANS LE MUSÉE DU « BAROQUE AUTRICHIEN »

de buis et de marronniers taillés, de charmilles animées de statues d'un calcaire patiné et rongé par les pluies de l'automne viennois, d'allées sablées, bien droites entre les sages boulingrins où se creusent quelques bassins, sa façade plate, relevée seulement de pilastres ioniques, ornée d'une simple balustrade avec quelques statues, et surmontée d'un toit à mansardes, étale sa majestueuse rangée de fenêtres louis-quatorziennes.

La porte franchie, on parcourt quelques salles : la « chambre bleue », celle des « grotesques », la « galerie de marbre », la « chambre des glaces », les « salles rouge, bleue, verte », la « grande salle de marbre », etc., frappé de l'harmonie régnant entre les fresques des murs et des plafonds (dégagés des tentures et des parois parasites du précédent musée) et les statues ou les tableaux exposés, les biscuits des

étagères, les dessins ou les médailles des vitrines, les meubles aux lourdes dorures compliquées, choisis dans l'ensemble des collections de l'État, de la Cour, du Garde-meuble, et complétés par des dons ou des prêts d'ordres religieux ou de mécènes de

richesse ancienne ou nouvelle, avec la volonté de ne retenir que les pièces les plus complètement caractéristiques en même temps que les plus adaptées à l'effet d'ensemble cherché. Ce sont là des principes nouveaux en matière d'organisation de musées, et une raison de plus de s'intéresser à la galerie inaugurée par le président de la République, le Dr Hainisch, le 11 mai dernier.

Voici les tableaux de la « chambre bleue » : portraits de Meytens, de Kupetzky, de Schuppen, *Fleurs et Amours* de Strudel, fondateur de l'Académie de Vienne, et de Tamm, puis les fresques de Drentwett dans la « salle des grotesques », où se font face les tout petits tableautins de Grund, les esquisses à la plume de Troger, les crayons de Lischka, les maquettes de Merville, les médailles de Kayserswerth, Krafft, Wiedemann, Mathias Donner,



L'APOTHÉOSE DE L'EMPEREUR CHARLES VI
GROUPE EN MARBRE BLANC, PAR RAPHAËL DONNER
(Musée du « baroque autrichien », Vienne.)

et une ravissante terre cuite polychrome : *Le Temps découvrant la Vérité*. Nous gagnons la « galerie de marbre », où le stuc central du plafond célèbre *Le Triomphe du prince Eugène* : le héros, casqué, dans un uniforme romain, mais le bâton de maréchal à la main, gravit des nuages au pied desquels sont enchaînés trois Turcs, tandis qu'une Renommée le couronne de lauriers. Deux statues en plomb, dues au

sculpteur Franz Messerschmidt (1732-1783), font l'ornement principal de cette salle, deux impératrices, dirait-on. Or, l'une est bien Marie-Thérèse en costume de sacre comme reine de Hongrie, mais l'autre, si féminine avec sa ronde figure rasée,



GROUPES ORIGINAUX EN PLOMB DE RAPHAËL DONNER
POUR LA FONTAINE DU « NEUER MARKT »
(Musée du « baroque autrichien », Vienne.)

sa perruque et sa robe, c'est son époux François I^{er} en costume de couronnement impérial. Entre eux, séparés par un buste en plomb doré du célèbre médecin Gérard van Swieten, également par Messerschmidt, s'inclinant sur des tables dorées, des bas-reliefs de Balthazar Moll représentent *L'Entrée du grand-duc François-Étienne à Florence* et *Le Couronnement de Marie-Thérèse dans la cathédrale de*

Prague. Enfin, aux murs, sept statues allégoriques en marbre par Parodi. Dans la « salle des glaces », où la profusion des ors patinés fait une atmosphère de chapelle, se dresse, à côté d'une adorable *Scène bacchique* de Grassi, production de la manufacture de porcelaine de Vienne, et d'un charmant groupe en albâtre et argent doré d'*Apollon et Minerve* par Dorfmeister (qui vint étudier à Paris sous Louis XV), le groupe en marbre blanc de l'*Apothéose du prince Eugène*, par Permoser. D'un affreux mauvais goût peut-être, mais bien caractéristique des défauts de l'époque, comme d'autres pièces le sont de ses qualités, il montre, plus grand que nature, le prince sous l'aspect d'Hercule, mais portant perruque, cuirasse et la Toison d'or, et, la massue à la main et la peau de lion sur l'épaule, piétinant divers adversaires symboliques.

Son pendant, l'*Apothéose de Charles VI*, due au ciseau du plus grand sculpteur autrichien de cette époque, Raphaël Donner (1693-1741), sans être un de ses chefs-d'œuvre, montre cet empereur sous l'aspect du Louis XIV de la place des Victoires, à Paris,



LE MARTYRE DE L'APÔTRE SAINT JUDE

PAR ANTON MAULPERTSCH

(Musée du « baroque autrichien », Vienne.)

mais à pied. Une déesse ailée, au corps charmant et à petite tête d'archiduchesse, le couronne bizarrement d'un serpent, symbole de l'immortalité. Plus caractéristique de l'art de Donner est l'ensemble des sculptures en plomb de la fontaine destinée à l'ancien Marché aux Farines (aujourd'hui Neuer Markt) à Vienne, dont les figures (répliques en bronze de ces originaux, qui les ont

remplacés en 1873) sont bien connues de tous les voyageurs comme de tous les Viennois. Ici, au milieu de la somptueuse décoration de la « grande salle de marbre » et des riches colorations des fresques d'Altomonte décorant le plafond, elles acquièrent des effets de lumière qui se jouent sur le plomb une vie nouvelle et une vigueur étonnante.

Je m'attarde dans le cabinet réservé aux esquisses de Maulpertsch (1724-1796), le plus grand des peintres du « baroque autrichien » dans ses différentes manières. On découvre avec étonnement en lui un indiscutable précurseur de l'impressionnisme. Je retiens surtout *l'Apparition de Jésus à saint Thomas*, où le Christ marche avec une légèreté tout immatérielle, et, dans sa dernière manière, qui rappelle Tiepolo, mais aussi Watteau et Fragonard, son aérienne étude bleue, rose et dorée, *Le Matin*. Et voici justement de lui, après ces petites toiles, le grand tableau d'autel du *Martyre de l'Apôtre saint Jude*, dont le fougueux romantisme et certains effets de couleur et de lumière annoncent déjà Delacroix. L'Apôtre, en tunique bleue et froc blanc, chancelle ensanglanté sous le coup de massue du bourreau géant; des cavaliers enturbannés, sous des étendards jonquille, assistent impasibles à la scène dans l'angle lumineux du tableau que prolonge un envol de petits anges joufflus, tandis que tout le fond obscur s'éclaire seulement, vers le haut, du rayonnement d'un cœur ardent. C'est dans cette « salle rouge » qu'entre les trois grands tableaux d'autel de Maulpertsch, de Troger et de Mildorfer, retrouvés il y a deux ans dans les dépendances d'un couvent viennois, sont placés un *Saint Jean Népomucène* et un *Saint Florian*, deux des grands patrons locaux de l'Autriche, sculptures en bois doré et argenté, prototypes de celles que le touriste rencontre par centaines dans les plus grandes églises comme dans les plus petites chapelles de la vallée du moyen Danube.



SAINT JEAN NÉPOMUCÈNE
STATUE EN BOIS ARGENTÉ ET DORÉ
1^{RE} MOITIÉ DU XVIII^E SIÈCLE
(Musée du « baroque autrichien », Vienne.)

Dans le même goût on appréciera un amusant *Saint Daniel* sous un poirier, bois polychrome colorié de ces tons étranges qui parent les sculptures des églises de village. On voudrait, on devrait, tout citer des quelque deux cents pièces qui constituent cette si originale sélection. Du moins on nous permettra de renvoyer au catalogue publié par l'éditeur viennois Anton Schroll : *Das Barockmuseum im unteren Belvedere*¹, dont les notices épuisent chaque sujet et dont 190 reproductions photographiques achèvent de faire l'indispensable monographie de l'histoire du « baroque autrichien ».

MARCEL DUNAN

1. Vienne, 1923, in-4, cuir p. de texte av. 166 pl. La série des photographies que nous reproduisons est empruntée à cet ouvrage et nous a été aimablement communiquée par la maison Schroll.



LE MATIN
PAR ANTON MAULPERTSCH
(Musée du « baroque autrichien », Vienne.)

BIBLIOGRAPHIE

F. COURBY. — **Les Vases grecs à reliefs** (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, fasc. 125). Paris, E. de Boccard (1922). In-8, x-598 p. av. 117 fig. et 17 pl.

Le livre de M. Courby, qui traite des vases grecs à reliefs depuis les origines préhelléniques jusqu'à l'époque d'Auguste, est une contribution très importante et très neuve à l'étude de la céramique grecque.

Après quelques siècles de faveur, pendant lesquels la Crète d'abord, puis Rhodes, avec la Carie, et la Béotie tiennent la place principale, la vogue de la céramique peinte entraîne le déclin momentané du relief. Mais lorsque cette concurrence cesse, le procédé prend un essor qu'il n'avait jamais connu. Déjà dans le dernier quart du V^e siècle commence cette expansion dont l'apogée est à l'époque hellénistique. C'est Athènes qui, après avoir préservé cette technique durant le V^e siècle, la développe par toute une série de fabrications fort variées : lécythes à reliefs polychromes, vases côtelés, coupes à médaillons. Les ateliers athéniens ne remirent pas simplement la céramique à reliefs en honneur ; ils lui imprimèrent une orientation nouvelle. C'est par eux, depuis le milieu du IV^e siècle, quand les ouvrages de toreutique passent au premier plan, qu'elle en vient à l'imitation fidèle des vases de métal. Jusqu'au milieu du IV^e siècle on ne copie, de temps à autre, que des motifs isolés ; c'est seulement à partir de cette date qu'on reproduit, qu'on surmoule même, des modèles entiers.

Un peu plus tard apparaît le bol, forme caractéristique de l'époque hellénistique, dans lequel il n'est pas invraisemblable de voir une création grecque. Il faut renoncer une bonne fois à l'appellation de « coupes mégariennes », car il n'y a

pas de fabrication propre à Mégare. Les bols « homériques », ornés de sujets littéraires, doivent être rapportés à l'art grec, peut-être à la Béotie ; les bols à glaçure manifestent assez nettement, pour la plupart, une influence alexandrine, mais ils sont sortis surtout d'ateliers bérois ou attiques ; quant aux bols à vernis mat, dont la série la plus abondante est celle de Délos, c'est l'art d'Alexandrie qui joue à leur égard le rôle décisif : leur calice de hautes feuilles, en particulier, est un élément proprement égyptien. A côté d'Alexandrie, Pergame est un autre grand centre de diffusion pour les vases à reliefs de l'époque hellénistique ; cette céramique, introduite à Arretium sans doute par des ouvriers qui étaient venus d'Asie, semble avoir suscité la poterie arrétine et, par là même, la poterie gallo-romaine.

Du point de vue de la beauté, tous ces vases à reliefs sont bien inférieurs aux vases peints, mais, par leur parenté avec la vaisselle précieuse de métal, bon nombre d'entre eux nous permettent de nous faire une idée plus complète des vases d'argent et de bronze : c'est pourquoi l'étude en est si intéressante pour nous ; grâce au beau livre de M. Courby, elle devient facile et fructueuse.

A. MERLIN

1. **Musée national du Louvre. Catalogue des dessins de Clémence Gellée dit le Lorrain.** Paris, Musées nationaux (1923). In-16, 84 p.
2. **Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny. Catalogue général. I. La pierre, le marbre et l'albâtre.** Paris, Musées nationaux (1923). In-16, 165 p. av. 32 pl.
3. **Musée national du Louvre. Extrait illustré**

du catalogue général de la Chalcographie du Louvre, Paris, Musées nationaux (1922). In-16, xxxiv-54 p. av. fig.

Le « catalogue » de M. Demonts est en réalité une étude très savante, très charante et très subtile sur Claude dessinateur, à propos des 57 dessins du maître, récemment exposés, que possède le Louvre et dont 38, provenant de la collection Heseltine, avaient déjà fait, en 1920, l'objet d'un ouvrage composé en commun par M. Demonts lui-même et M. de Nolhac. M. Demonts a cherché à classer ces dessins dans l'ordre chronologique — entreprise un peu scabreuse ; il a cherché surtout — et admirablement réussi — à en définir le sujet et le caractère, et à marquer ainsi les étapes artistiques de ce délicieux génie, dont il devrait bien nous donner la monographie définitive¹.

2. M. Haraucourt a entrepris de remplacer le catalogue de Du Sommerard pour le Musée de Cluny : il ne lui faudra, pour cela, pas moins de cinq volumes. Ce 1^{er} volume, rédigé en collaboration avec M. de Montremy, s'occupe des sculptures en pierre, marbre et albâtre et contient 810 n^os. Les auteurs semblent avoir pris pour modèles les « catalogues sommaires » du Louvre, dont ils reproduisent consciencieusement la sécheresse, les descriptions brèves et exactes, les indications précises de provenance et de dimensions, l'absence complète de bibliographie. Je persiste à croire que le visiteur moderne demande autre chose que des renseignements de ce genre, lesquels doivent tous, en principe, figurer sur les étiquettes des objets exposés. Il appréciera surtout, comme souvenir de sa promenade, 32 planches en simili, assez bien venues, qui reproduisent les monuments principaux.

3. Très utile petit répertoire qui surprendra beaucoup de lecteurs en leur apprenant, par exemple, qu'ils peuvent se procurer au Louvre pour 6 francs une épreuve de la belle planche de Meryon d'après la *Vue de l'ancien Louvre* de Zeeman et, pour 10 francs, une épreuve d'une planche originale de Van Dyck (*Portrait d'Érasme*). De pareilles estampes, sobrement encadrées, décorent tout de même mieux un cabinet de travail que des photographies vite jaunies ou les « gravures d'imitation » des magasins de nouveautés.

T. R.

1. Pourquoi ce joli catalogue est-il entièrement dénué d'illustrations ?

G. PAPILLON et Maurice SAVREUX. — Musée céramique de Sèvres. Paris, H. Laurens (1921). In-8, 246 p. av. 24 planches.

Les Parisiens ne connaissent pas assez le Musée de Sèvres ; il est cependant à leurs portes et il offre le plus vif intérêt pour l'histoire de la céramique, dont il contient de bons exemples de toutes les époques et de presque toutes les fabrications. Cette nouvelle édition du guide rédigé par l'ancien conservateur du musée secouera peut-être leur torpeur ; ils peuvent apprendre énormément en le feuilletant et surtout en le prenant pour compagnon dans leurs promenades à travers les salles ; plus tard, en regardant les 24 planches, ils raviveront les souvenirs de leur visite. Les amateurs consulteront avec fruit les tableaux des marques ; les historiens trouveront les données essentielles sur l'historique des innombrables fabriques. Quant à la bibliographie, elle présente des lacunes graves, et le parti pris de citer les titres de tous les ouvrages en français et en abrégé n'est pas heureux. Enfin la révision de M. Savreux aurait pu être plus sévère, notamment dans le chapitre relatif à l'antiquité grecque, où les erreurs ne sont pas rares¹.

T. R.

Bulletin archéologique du Musée Guimet. Paris et Bruxelles, G. van Oest & C^{ie} (1921.) In-8°. — Fascicule 1 : Salle Édouard Chavannes (72 p. av. 4 pl.) ; — Fascicule 2 : Asie centrale et Tibet (38 p. av. 4 pl.).

Ces deux fascicules font augurer heureusement de l'avenir d'une publication utile et qui, Dieu merci, ne sera pas périodique. Le premier expose sommairement, avec quelques planches à l'appui, le résultat des missions archéologiques de Chavannes, Segalen, Gilbert de Voisins, Lartigue (1907-1917) dans la Chine septentrionale et occidentale ainsi que dans la région de Nankin. Deux de ces vaillants pionniers, Chavannes et Victor Segalen, ont hélas ! disparu depuis ; des notices émues et intéressantes leur sont consacrées, ainsi qu'à leur émule,

1. *κέραυνος* (sic, sans accent) « signifie corne !! ». — P. 27 : Les lécythes funéraires appartiennent « à une époque de décadence ! » (O Pottier, ami des potiers!). — P. 28 : *Vers le 1^{er} siècle* avant notre ère, des Corinthiens introduisirent en Étrurie la fabrication des vases à peintures grecques. »

notre réputé collaborateur Petrucci. Dans le fascicule II on trouvera, de même, un aperçu instructif du butin de la mission Pelliot au Turkestan chinois (1906-1908) et de la mission Bacot (1907-1909) dans le Tibet oriental. Les monuments exposés au musée sont savamment décrits par M. Hackin. Le *Roi guerrier (Lokapala)* reproduit à la planche I est une manière de chef-d'œuvre¹.

T. R.

Marcel NICOLLE. — *Critique d'art ancien et moderne*². 1^{re} série : Musées de province ; avec une lettre-préface d'E. Humblot. Paris, Perrin & C^{ie} (1923). In-8° carré, xx-292 p.

M• Nicolle, qui s'est acquis des titres durables à la reconnaissance de tous les amis de l'art par son magistral catalogue du Musée de Nantes, par son travail d'organisateur aux Musées de Lille, de Rouen, de Madrid, et, d'une manière générale, par son apostolat en faveur d'une meilleure mise en valeur des musées de province, réunit dans ce volume, un peu compact et assez mal aéré, une gerbe d'articles sortis de sa plume sur son thème favori. Les uns sont inédits, comme le long mémoire introductif à l'étude des collections archéologiques de Lille (1896) ; d'autres constituent des réimpressions (*Le Musée archéologique de Lille* ; *le nouveau Musée de Clermont-Ferrand* ; introduction au *Catalogue* de Nantes ; étude — lue au Congrès d'histoire de l'art — « de l'importance des musées de province pour l'histoire de l'art et la critique d'art au xix^e siècle. »)

Dans tous ces essais, aussi bien que dans quelques articles de critique proprement dite (*le Joueur de vielle* de Nantes, attribué par M. Nicolle à Zurbaran ; la *Diane au bain*, le *Baptême du Christ*, et le *Velazquez* de Rouen ; les tableaux et dessins de Watteau dans les musées de province) on retrouve avec plaisir les qualités qui ont mis en vedette la personne et l'œuvre de M. Nicolle : une remarquable ampleur d'information qui

1. Malgré une présentation assez somptueuse, ces fascicules sont imprimés avec une négligence qu'il faudrait amender. II, p. 11 : « en débit d'une évidente parenté. » *Ibid.*, p. 25 : « C'est qu'on y rencontre pas d'antiquités » (il s'agit du Tibet ; cette appréciation est peut-être un peu prématuée).

2. M. Nicolle est-il sûr que ce titre soit de très bon français ?

n'exclut pas le goût de la précision, un jugement sain, un zèle convaincu et passionné pour l'éducation artistique du public provincial.

T. R.

Louis HOURTICQ. — *De Poussin à Watteau, ou des origines de l'école parisienne de peinture*. Paris, Hachette (1921). In-8, 286 p. av. fig. et 8 pl.

On se tromperait en cherchant dans ce volume une histoire suivie de la peinture française, ou même « parisienne », pendant la seconde moitié du xvi^e siècle : il n'y a ici rien de pareil, à telles enseignes que Le Brun n'est étudié que pour la conformité presque littérale de ses leçons sur l'expression avec le *Traité des Passions* de Descartes, que Le Sueur et Claude Lorrain sont à peine nommés. Il s'agit, en réalité, d'une suite d'essais (qualifiés de chapitres) sur des sujets spéciaux, dont le seul lien est d'appartenir à l'époque indiquée par le titre. Mais ces essais sont, comme tout ce qui sort de la plume de M. Hourticq, pleins de savoir et d'agrément. *Poussin* et *Richelieu* décrit, non sans malice, la première tentative, vite avortée, d'introniser à Paris un peintre officiel de la monarchie triomphante. *Descartes* et *Le Brun*, *L'Académie royale*, illustrent par des traits piquants, empruntés aux archives de l'ancienne Académie de peinture, la « poétique » toute cartésienne des dirigeants de l'époque, la querelle (à la vérité un peu insipide) des « poussinistes » et des « rubénistes », des fanatiques du dessin et des amants de la couleur. *Largillière*, *Rigaud*, *Desportes*, autant de sobres et vivantes monographies : M. Hourticq est peut-être le premier à avoir discerné l'intérêt des paysages de Desportes conservés à Sèvres et démontré que bien des « Desportes » sont de son maître Nicasius. Le chapitre *Les Curieux* restitue au fantasque Loménie de Brienne, collectionneur passionné dont plusieurs tableaux ont passé au Louvre, un « discours » anonyme et verbeux du Cabinet des manuscrits. *La Critique d'art* est une analyse très nouvelle, très documentée, de l'évolution du vocabulaire et de la sensibilité artistiques depuis Félibien jusqu'à Coyrel.

J'ai trouvé moins d'intérêt à la fiction littéraire que M. Hourticq intitule *Le Salon de 1699* et à une préface où l'auteur rompt contre les paradoxes de feu Courajod des lances bien inutiles.

En somme, livre charmant et instructif, où cependant l'étude de l'évolution dans la peinture aurait gagné à n'être pas aussi complètement détachée de l'évolution parallèle dans la sculpture et dans la poésie.

T. R.

Auguste MARGUILLIER. — *Saint Georges* (collection « L'Art et les Saints »). Paris, Laurens, s. d. (1923). In-18, 64 p. av. 33 illustrations.

Excellent petite monographie, digne et agréable pendant du *Saint Nicolas* que l'auteur avait fait paraître dans la même collection. La légende et l'iconographie de saint Georges tueur du dragon (personnage de pure fiction, qui n'apparaît qu'après les Croisades) et celles du martyr plus ou moins authentique du IV^e siècle sont traitées séparément avec beaucoup de clarté et de précision; les œuvres d'art essentielles sont non seulement citées mais reproduites. Signalerons-nous à l'érudit auteur, pour lui montrer l'attention avec laquelle nous l'avons lu, quelques *lapsus* faciles à faire disparaître, quelques lacunes à combler dans un prochain tirage? Nous avons peine à croire qu'aucune relation hagiographique fasse naître ou mourir le mégalomartyr « à Mitylène en Cappadoce » (p. 32 et 42); c'est sans doute *Métilène* qu'on a voulu dire. Je ne crois pas non plus (p. 58) que saint Georges ait été jamais le *patron* de Constantinople, quoi qu'on lui ait consacré là plusieurs églises (d'où le nom de *Bras de Saint-Georges* donné au Bosphore); en revanche il l'a été de l'Aragon et du Portugal. Je crois encore moins (même page) que la peinture allégorique de Rubens à Buckingham Palace ait voulu symboliser « l'hérésie protestante vaincue par le roi » (Charles I^{er}), car Charles I^{er} fut toujours un fervent protestant: ce dragon doit être le démon de la guerre (paix avec l'Espagne, 1630). La bibliographie, quoique sommaire, pouvait faire une place aux études de A. de Gutschmid (1861), de Biraghi (1889) et surtout de notre vieux et savant Théophile Raynaud (1665).

J. S. T.

L'Art français depuis vingt ans (*L'Architecture*, par M. Henri-Marcel MAGNE; — *Le Travail du métal*, par M. Henri CLOZOT; — *Le Mobilier*, par M. Émile SEDEYN; — *La Peinture*, par

M. Tristan-L. KLINGSOR; — *Les Décorateurs du livre*, par M. Charles SAUNIER; — *La Décoration théâtrale*, par M. Léon MOUSSINAC). Paris, F. Rieder & Cie (1922-23). 6 vol. in-16, chacun de 130 p. av. 24 planches.

Sous l'intelligente direction de notre frère et collaborateur M. Léon Deshairs, si bien renseigné sur le mouvement d'art contemporain, la librairie F. Rieder a entrepris de publier, en une série de volumes dont six ont déjà paru, un tableau de « l'art français depuis vingt ans » dans ses différentes branches. Il s'agit là non pas d'un inventaire de ce qui a été créé chez nous depuis 1900, mais d'une mise en lumière de l'évolution de cet art et de ses manifestations les plus caractéristiques: des efforts les plus heureux de nos architectes pour s'adapter aux besoins actuels, des créations les plus originales des peintres, des sculpteurs, des illustrateurs, des décorateurs, des artisans du bois, du cristal, du tissu, des céramistes et des verriers. 128 à 130 pages d'un texte élégamment présenté et accompagné de 24 planches en photogravure constituent chaque volume, dont la rédaction a été confiée aux critiques les plus compétents en la matière.

M. Henri-Marcel Magne, héritier d'un nom célèbre dans les annales de l'architecture, a montré où en est aujourd'hui celle-ci: quelles sont les théories des diverses écoles, les conditions créées par les besoins et les matériaux nouveaux, les solutions à donner aux problèmes modernes, les règles à suivre en matière d'esthétique urbaine ou pour le décor extérieur et intérieur de la maison. — M. Henri Clouzot, conservateur du Musée Galliera, a traité le *Travail du métal*: fer, bronze et étain dans leurs diverses applications, orfèvrerie religieuse et civile, bijouterie et joaillerie, souhaitant que l'union des artistes et des industriels libère enfin ceux-ci de l'imitation trop fréquente des modèles du passé. — M. Émile Sedeyn a présenté *Le Mobilier* en contestant la genèse du mouvement moderne, les premières orientations, les efforts tentés pour trouver un style propre à notre époque et dont l'Exposition de 1900 montra les premiers essais, l'extension de ce mouvement de rénovation, l'apport provincial avec Gallé, en Lorraine, Ely Monbet en Bretagne, F. Maillaud en Berry, Spindler en Alsace, etc., enfin la floraison actuelle. — Le bon peintre qu'est M. Tristan

Klingsor a étudié l'évolution de la *Peinture*, partant de l'académisme et de l'impressionnisme, déjà à leur déclin, pour aboutir aux « cubistes », en passant par les néo-impressionnistes comme MM. Lebourg, Vuillard, Bonnard, Maurice Denis, Seurat, Signac, Cross, les éclectiques et les réalistes comme MM. Besnard, Cottet, Simon, Desvallières¹, Aman-Jean, etc., les néo-classiques comme M. René Ménard et les suivants de Cézanne, et d'autres groupements dont nos Salons annuels nous offrent les manifestations. — A notre collaborateur M. Charles Saunier est échue la tâche de parler des *Décorateurs du livre*. Après un coup d'œil rétrospectif sur les procédés de décoration et d'illustration, il a montré la physionomie du livre de luxe au début de ce siècle, l'apport d'artistes comme Lepère, Vierge, Grasset, Giraldon, Lunois, Bellery-Desfontaines², Lucien Pissarro, etc., l'apparition des éditions « indépendantes » dues à M. Vollard, à l'atelier des frères Beltrand, aux xylographes P.-E. Colin et Émile Bernard, enfin la floraison touffue d'aujourd'hui avec les jeunes graveurs sur bois Jou, Siméon, Daragnès, Carlègle, Deslignères, Latour, Galanis, Lebedeff, etc. Rien n'a été omis, dans ce tableau conscientieux, de ce qui s'est créé de remarquable ou d'intéressant dans le domaine du livre depuis vingt ans. — Enfin, M. L. Moussinac a donné un volume tout à fait neuf sur *La Décoration théâtrale* et son évolution du réalisme d'autrefois au synthétisme d'aujourd'hui, en passant par les mises en scène symbolistes du Théâtre d'Art, les féconds essais de M. Rouché au Théâtre des Arts avec MM. Drésa, René Piot, Dethomas, les innovations du Théâtre du Vieux-Colombier, et les influences venues du dehors : spectacles de la Loie Fuller, recherches de M. Max Reinhardt en Allemagne, du Théâtre d'art de Moscou, des ballets russes, du théâtre de la Chauve-souris, etc.

Il nous sera agréable de signaler les volumes qui suivront et qui compléteront ce tableau du mouvement artistique actuel.

A. M.

1. Il faudra, dans une deuxième édition, corriger dans la légende de la planche VII et à la table le prénom de cet artiste : George, et non Maurice.

2. L'orthographe de ce nom devra être rectifiée dans une nouvelle édition.

Maitres de l'art moderne (Renoir, par François Fosca ; — Gauguin, par M. Robert Rey). Paris, F. Rieder & Cie (1923). 2 vol. in-8 chacun de 64 p. avec 40 pl.

Charles CHASSÉ. — **Gauguin et le groupe de Pont-Aven, documents inédits**. Paris, H. Floury (1921). In-8, 92 p. av. fig. et 1 planche.

Le même éditeur Rieder a entrepris également une autre collection, consacrée aux « maîtres de l'art moderne » d'Ingres à nos jours, et publiée sous la direction de M. Tristan Klingsor. Elle se propose d'offrir, sur les artistes qui prendront place dans cette sélection, des études claires et substantielles, accessibles au public profane, accompagnées d'un choix de quarante reproductions hors texte, exécutées — c'est là la nouveauté et le luxe de ces monographies, très élégamment présentées et cependant à la portée de toutes les bourses — en belles héliotypes et groupées à la fin du volume de façon à donner une vue d'ensemble de l'œuvre de l'artiste dans sa suite chronologique.

Renoir et Gauguin inaugurent cette collection. Le premier de ces artistes a pour biographe le fin et pénétrant critique, doublé d'un peintre de talent qu'est M. François Fosca. Il a analysé de façon excellente, en faisant presque sentir la saveur du métier des œuvres dont il parle, ce que recèle de charme et de volupté l'art de ce beau « peintre » et de ce coloriste délicieux, petit-fils de Rubens et de nos maîtres du dix-huitième siècle, tout en montrant les phases successives de son évolution, partie de Courbet et de Delacroix, pour s'épanouir dans les fées de couleurs de la période impressionniste et s'achever dans la recherche des constructions solides.

Non moins attrayant, et attachant comme un roman — n'en n'est-ce pas un, d'ailleurs, que la vie nomade et tourmentée de son héros ? — est le volume consacré à Gauguin par M. Robert Rey. Il nous conte en détail, dans des pages vivantes et colorées, l'existence aventureuse de l'artiste, emmené tout jeune à Lima dans la famille de sa mère, puis, revenu à Paris, quittant la France pour le Danemark, allant ensuite en Bretagne, à la Martinique, puis à Arles, se fixant de nouveau en Bretagne, et, dans sa nostalgie de la mer et des îles lointaines, dans sa recherche incessante d'une existence plus simple et plus libre hors du convenu et du factice, allant

finir ses jours à Tahiti au milieu d'une nature et d'êtres ayant gardé leur ingénuité et leur caractère primitifs. Il nous fait voir en même temps combien son œuvre, inféodé d'abord à l'impressionnisme appris à l'école de Pissarro, puis se simplifiant de plus en plus, sans doute sous l'influence de Cézanne, pour aboutir à une largeur synthétique qui atteint à la grandeur et à la beauté des créations classiques, est intimement lié à cette existence.

Cette évolution de l'esthétique et de l'art de Gauguin dans la période de sa vie passée en Bretagne est contée par le menu dans une brochure extrêmement intéressante de M. Charles Chassé dont M. Rey a fait usage et qui, par sa sûreté d'information, compte parmi les meilleurs documents publiés sur l'artiste. Nous y participons à sa vie de chaque jour à Pont-Aven, puis au Pouldu, où il était allé chercher, nous dit son biographe Daniel de Monfreid, « une atmosphère différente des milieux civilisés à outrance afin de retourner dans ses propres œuvres à l'art primitif » ; nous y assistons à sa méthode de travail, à ses discussions esthétiques avec le petit groupe d'artistes qui l'entouraient et le considéraient comme leur maître, école de Pont-Aven dont M. Maurice Denis, dans ses *Théories*, a dit qu'elle « a remué autant d'idées que celle de Fontainebleau ».

A. M.

(Albert Naef). — *Les Châteaux suisses. Chillon.* Photographies de Fr. Boissonnas. Genève, éditions Boissonnas (1922). In-16, 82 p. av. 24 planches.

M. Naef, architecte, qui en prépare une histoire complète (une monographie de la *camera domini* a déjà paru), nous donne ici, avec un guide très précis, très condensé l'histoire succincte de ce fameux Chillon, qui fut successivement château savoyard, forteresse bernoise, arsenal vaudois, et n'est plus qu'un simple monument historique soigneusement entretenu. Byron a choisi parmi tant de prisonniers fameux qu'il abrita l'infortuné Bonnivard, dont les artilleurs vaudois au siècle dernier s'occupaient déjà à « rafraîchir » les traces de pas gravés dans le plancher. L'historien de l'art trouvera ici maint sujet d'étude plus intéressant,

sans oublier les restes de fresques du mystérieux « maître Jacob », et il admirera une fois de plus les pittoresques photographies de M. Boissonnas.

T. R.

R. MEYER-RIEFSTAHL. — *The Parish Watson Collection of Mohammedan potteries.* New-York, E. Weye (1922). Gr. in-4°, 259 p. av. 94 figures en noir et en couleurs.

La collection Parish Watson de céramique musulmane est une des plus importantes qui aient été réunies tant en Amérique qu'en Europe et le catalogue en est le bienvenu. Les 50 pièces magnifiques qui la composent, dont quelques-unes sont parmi les plus importantes qui soient venues d'Orient, y sont toutes reproduites, quelques-unes en couleurs, et si la qualité de ces dernières reproductions n'atteint pas à celle du grand ouvrage de M. Henri Rivière, elle n'en est pas moins tout à fait remarquable; un tel recueil met entre les mains des érudits, des amateurs et des artistes des documents du plus haut intérêt. Mais ce ne sont pas les images seules qui font le prix de ce livre. M. Meyer-Riefstahl a accompagné chaque pièce d'une notice où ont été réunis tous les renseignements qu'elle comportait, la comparant avec les similaires qu'on connaît dans les collections privées et dans les musées, cherchant à en déterminer les caractères et l'origine, et s'essayant, souvent très heureusement, à reconnaître la légende que le peintre a prétendu illustrer. En tête de ces notices, une longue introduction de 69 pages trace à traits larges, mais précis, l'histoire de la céramique musulmane. Cette introduction, à la vérité, déborde un peu la collection ; celle-ci est surtout consacrée à l'époque classique et à ce XIII^e siècle si fécond en Perse aussi bien qu'en Mésopotamie, tandis que M. Meyer-Riefstahl prend son sujet depuis les origines lointaines ; mais nul ne s'en plaindra et son tableau du développement de l'art céramique en Orient est un des meilleurs et des plus complets qui aient été écrits ; les vues générales sont justes, les observations de détail souvent neuves et la documentation prise aux meilleures sources. Ce livre fait honneur à son auteur et rendra tous les services qu'on en doit attendre.

R. K.

Le Gérant : CH. PETIT.

LIBRAIRIE ANCIENNE ÉDOUARD CHAMPION
5, quai Malaquais, PARIS-VI^e — Téléphone : Gobelins 28-30

UNION ACADEMIQUE INTERNATIONALE

RECUEIL UNIVERSEL DES VASES ANTIQUES D'ARGILE

CORPVAS VASORVM ANTIQVORVM FRANCE — MUSÉE DU LOUVRE

par E. POTTIER, de l'Institut. Conservateur du Musée du Louvre.

FASCICULE 2

Un beau fascicule in-4°, cartonné, 36 pages et 49 planches dont une en couleurs. 55 fr.
Déjà paru : Fascicule I in-4°, cartonné, 50 pages et 49 planches dont une en couleurs. 55 fr.
Sous presse : Musée de Compiègne, par M^{me} Marcelle Flot (32 planches). Vases de la Collection Mouret, à Béziers, par M. MOURET. DANEMARK. Vases du Musée de Copenhague, Fasc. I, par M. Ch. BLINKENBERG. HOLLANDE. Vases de la Collection de M. Lunsingh-Scheurleer, à La Haye, par MM. LUNSINGH-SCHEURLEER et SIX.

MARQUIS DE ROCHEGUDE et MAURICE DUMOLIN

GUIDE PRATIQUE A TRAVERS LE VIEUX PARIS

Petit in-8° de 500 pages, imprimé par Protat frères, sous un élégant cartonnage, avec 60 croquis et une carte. Nouvelle édition refondue entièrement et augmentée. 25 fr.

K.-J. JOHANSEN, Conservateur au Musée national de Copenhague.

LES VASES SICYONIENS

In-4°, 194 pages avec 45 planches en photogravure et 126 illustrations dans le texte. 75 fr.

LÉON HEUZEY, de l'Institut. Professeur à l'École Nationale des Beaux-Arts.

HISTOIRE DU COSTUME ANTIQUE

D'APRÈS DES ÉTUDES SUR LE MODÈLE VIVANT

AVEC UNE PRÉFACE DE EDMOND POTTIER

In-8° jésus, 310 pages, 142 figures et 8 planches hors texte dont 5 en couleurs. 60 fr.

PIERRE CHAMPION

HISTOIRE POÉTIQUE DU QUINZIÈME SIÈCLE

2 vol. in-8° raisin de 400 et 480 p., avec 60 phototypies hors texte. Les 2 vol. ensemble. 75 fr.
Il a été tiré 50 exemplaires sur holland. 300 fr.

GALERIE
BRUNNER
11, Rue Royale, PARIS

Spécialité de
TABLEAUX ANCIENS

TROTTI & C^{IE}

8, place Vendôme, 8
PARIS

Tableaux de Maîtres

JEAN ENKIRI
ANTIQUAIRE-EXPERT
ANTIQUITÉS ORIENTALES

Dirige des ventes à l'Hôtel Drouot
Ventes périodiques

(S'inscrire pour recevoir ses catalogues.)

46, Rue de Grenelle, PARIS

CHEMIN de FER de PARIS à ORLEANS



ETAMPES. — L'Hôtel de-Ville

La Banlieue Sud-Ouest

La Compagnie d'Orléans (de Paris-Quai d'Orsay à Etampes et Dourdan et de Paris-Luxembourg à Sceaux-Robinson et Limours) dessert, avec cette banlieue, une superbe région; belles forêts, ruines romantiques, coquettes bourgades, grands châteaux, vieilles églises, Vallées de l'Orge, de la Juine, de la Bièvre, de l'Yvette.)

En été, circuit automobile au départ de Saint-Rémy-les-Chevreuse pour la visite du Pays de Chevreuse (Port-Royal, Dampierre et les Vaux-de-Cernay).

Pour tous renseignements, consulter le *Livret-Guide* officiel de la Compagnie d'Orléans.

J. FÉRAL
PEINTRE-EXPERT

GALERIE DE TABLEAUX DE MAITRES
Anciens et Modernes
7, Rue Saint-Georges, PARIS

Pour AVOIR de BELLES et BONNES DENTS
SERVEZ-VOUS TOUS LES JOURS DU

SAVON DENTIFRICE VIGIER

Le Meilleur Antiseptique, Pharmacie, 12, B^{de} Bonne-Nouvelle, Paris.

SAVONS ANTISEPTIQUES VIGIER

Hygiéniques — Médicamenteux

Savon doux et pur, conserve la beauté, la souplesse de la peau du visage et de la poitrine. 4 fr. 40

Savon surgras au beurre de cacao, pour le visage et le corps. 3 fr.

Savon de Panama, pour les soins de la chevelure, la barbe et pour se raser. 3 fr. 90

Savon de Panama et de goudron, contre la chute des cheveux, les pellicules, séborrhée, alopecie. 3 fr. 90

Savon à l'ichtyol, contre l'acné, rougeurs, boutons, etc. 3 fr. 90

Savon sulfureux, contre l'eczéma. 3 fr. 90

Savon au sublimé antiseptique, contre les furoncles. 3 fr. 90

Savon boraté, contre urticaire, séborrhée. 3 fr. 90

Savon naphtol-soufré, contre pelade, eczémas. 3 fr. 90

Pharmacie VIGIER, 12, Boul. Bonne-Nouvelle, PARIS

AMÉLIORATIONS APPORTÉES AUX TRAINS DE VOYAGEURS SUR LE RÉSEAU DU P. L. M.

Parmi les améliorations qui seront apportées aux trains de voyageurs sur le Réseau P. L. M. en vue de la prochaine saison d'hiver, il convient de signaler :

1^o la mise en circulation, à partir du 5 novembre d'un nouveau rapide de jour, toutes classes, avec wagon-restaurant, entre Paris et Marseille.

Aller : Paris dép. 8 h. — Lyon arr. 15 h. 57, dép. 16 h. 39. — Marseille arr. 22 h.

Retour : Marseille dép. 6 h. 15. — Lyon arr. 11 h. 15, dép. 11 h. 36. — Paris arr. 19 h.

2^o le prolongement, à partir du 5 novembre, entre Marseille et Vintimille et, à partir du 6 novembre, entre Vintimille et Marseille, des rapides 17 et 18.

Ces trains, qui donneront une correspondance directe de et pour Londres, comporteront des places de lits-salon, couchettes, wagons-lits, 1^{re} et 2^{re} classes et un wagon-restaurant entre Calais et Vintimille.

Aller : Londres dép. 11 h. — Paris P. L. M. dép. 20 h. 10. — Marseille arr. 9 h. 27. — Nice arr. 14 h. 20. — Menton arr. 15 h. 39. — Vintimille arr. 16 h. 05.

Retour : Vintimille dép. 13 h. 10. — Menton dép. 13 h. 37. — Nice dép. 14 h. 50. — Marseille dép. 19 h. 35. — Paris arr. 8 h. 50. — Londres arr. 17 h. 10.

3^o la mise en circulation du *Côte d'Azur rapide de nuit* les lundi, mercredi et vendredi, du 7 novembre au 14 décembre au départ de Paris; les mercredi, vendredi et dimanche, du 9 novembre au 16 décembre au départ de Menton.

Ce train deviendra quotidien à partir du 15 décembre au départ de Paris et à partir du 17 décembre au départ de Menton.

Aller : Paris dép. 19 h. 05. — Nice arr. 11 h. 30. — Menton arr. 12 h. 40.

Retour : Menton dép. 15 h. 20. — Nice dép. 16 h. 35. — Paris arr. 9 h. 55.

4^o la mise en circulation, chaque jour, à partir du 15 novembre au départ de Paris et à partir du 17 novembre au départ de Vintimille, du train de luxe *Calais-Méditerranée*.

Aller : Londres dép. 11 h. — Paris P. L. M. dép. 19 h. 30. — Nice arr. 11 h. 50. — Menton arr. 12 h. 53. — Vintimille arr. 13 h. 17.

Retour : Vintimille dép. 15 h. 20. — Menton dép. 15 h. 48. — Nice dép. 16 h. 55. — Paris P. L. M. arr. 10 h. 05. — Londres arr. 19 h. 15.

LIBRAIRIE NATIONALE D'ART ET D'HISTOIRE
G. VAN OEST & C^{ie}, ÉDITEURS
63, Boulevard Haussmann, PARIS (VIII^e) & 4, Place du Musée, BRUXELLES

Vient de paraître :

Le tome V de la collection **ARS ASIATICA**

BRONZES KHMÈRS

ÉTUDE BASÉE SUR DES DOCUMENTS RECUÉILLIS DANS LES COLLECTIONS
PUBLIQUES ET PRIVÉES DE BANGKOK ET SUR LES PIÈCES CONSERVÉES
AU PALAIS ROYAL DE PHNOM PENH, AU MUSÉE DU CAMBODGE ET AU
MUSÉE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'EXTRÉME-ORIENT

PAR

GEORGE COEDÈS

Conservateur de la Bibliothèque Nationale de Bangkok.

Ce volume est surtout un recueil de matériaux pour servir à l'étude de l'art du bronze dans l'ancien Cambodge. Le texte de l'auteur rassemble tous les renseignements qu'il a pu recueillir sur l'origine, la matière et le style des pièces publiées, et résume les données iconographiques fournies par ces pièces, avec toutes les indications sur les dimensions, la provenance et la situation actuelle des objets figurés.

L'ouvrage forme un beau volume in-4° jésus ($26^{\text{cm}},5 \times 35^{\text{cm}}$), et contient 51 planches hors texte, tirées en héliotypie en deux teintes, dans la patine des originaux, traitée par M. L. MAROTTE, reproduisant 138 bronzes khmères.

Le texte et les planches sont tirés sur papier pur fil Lafuma.

Prix: 150 francs.

Volumes parus antérieurement dans la collection **ARS ASIATICA**:

- I. **LA PEINTURE CHINOISE AU MUSÉE CERNUSCHI**, par Ed. CHAVANNES et R. PETRUCCI. *Épuisé.*
- II. **SIX MONUMENTS DE LA SCULPTURE CHINOISE**, par Ed. CHAVANNES, membre de l'Institut. Un beau volume in-4° jésus ($26^{\text{cm}},5 \times 34^{\text{cm}},5$), illustré de 52 belles planches hors texte en héliotypie. *Épuisé.*
- III. **SCULPTURES CIVAIITES DE L'INDE**, par Auguste RODIN, Ananda COOMA-RASWAMY, E.-B. HAVELL et Victor GOLOUBEW. Un beau volume in-4° jésus ($26^{\text{cm}},5 \times 34^{\text{cm}},5$), illustré de 47 belles planches hors texte en héliotypie. Prix **125 francs.**
- IV. **LES SCULPTURES CHAMES AU MUSÉE DE TOURANE**, par H. PARMENTIER. Un beau volume in-4° jésus, illustré de 31 belles planches hors texte en héliotypie. Prix. **100 francs.**

Les volumes de la collection **ARS ASIATICA** sont fournis reliés, dos et coins en parchemin, moyennant un supplément de **25 francs** par volume.

DEMOTTE

Objets d'Art

Éditions d'Art

PARIS

NEW-YORK

27, Rue de Berri

8 East 57 Street